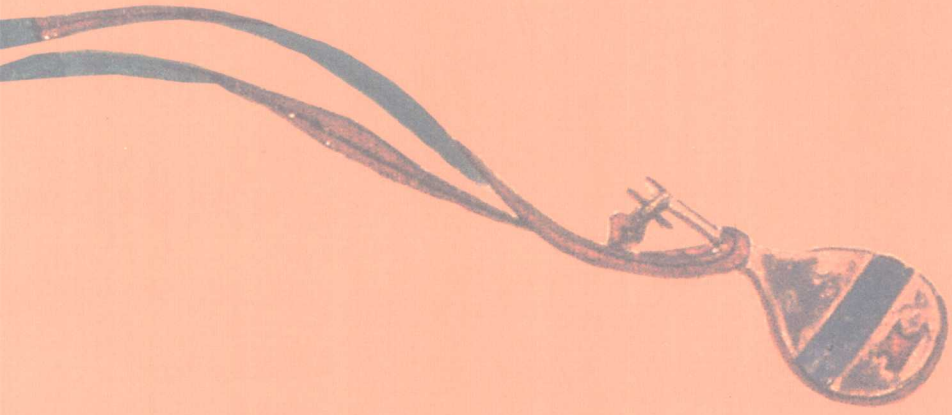


敦煌古代乐舞

DUNHUANG GUDAI YUEWU

高德祥◎ 著

人民音乐出版社

图书在版编目（CIP）数据

敦煌古代乐舞/高德祥. —北京：人民音乐出版社，2008.5

ISBN 978—7—103—03467—5

Ⅰ.敦煌… Ⅱ.高… Ⅲ.敦煌（历史地名）—乐舞—研究 Ⅳ.J709.2 K928.6

中国版本图书馆CIP数据核字(2008)第013732号

责任编辑：徐 德
特邀编辑：杨继军

敦煌古代乐舞
高德祥 著

人民音乐出版社出版发行
(北京市海淀区翠微路2号 邮政编码:100036)
http://www.rymusic.com.cn
E-mail:copyright@rymusic.com.cn
新华书店北京发行所经销
郑州新海岸电脑彩色制印有限公司印刷
尺寸:787×1092 1/16 印张：27.25 字数:425千
2008年5月北京第1版 2008年5月郑州第1次印刷
印数:1-3000册 定价:156.00元

版权所有 翻版必究

凡购买本社图书,如有缺页、倒装等质量问题
请与本社出版部联系调换。电话（010）68278400

目　录

绪论　敦煌乐舞发展的历史概况　1

上　编

佛教与音乐　19
乐舞壁画的虚实性　24
敦煌乐舞中的对称美学　31
天宫伎乐　41
飞天伎乐　46
不鼓自鸣乐　60
经变乐舞　70
供养伎乐　134
化生伎乐　138
世俗乐舞　144
童子乐舞　164
鸟乐舞与《鸟歌万岁乐》　172
壁画中的《西凉乐》　187
几种特殊的伎乐形式　202
敦煌舞姿　205

吹奏乐器　231
弹拨乐器　266
打击乐器　310
拉弦乐器　355

下　　编

敦煌遗书中的音乐文学　363
傩与悉磨遮　372
遗画中的乐舞　376
遗书中的琵琶谱　394
遗书中的舞谱　404
古代的音乐机构和音乐教育　413
古代几位著名音乐家　418
附录　421
后记　425

绪论　敦煌乐舞发展的历史概况

敦煌乐舞的发展经历了一个漫长的历史过程，有明确历史记载的是汉代，至今已有两千多年的历史了。但事实上并非完全如此，虽然没有明确的文字记载，实际上在石器时代已有相当数量的游牧民族在这里繁衍生息。在20世纪80年代的考古发掘中，曾经发现了先民们当时用过的石刀、石斧等生活器具，这充分证实了在当时的确已有人群生活在这里。可以这样说，凡是有人群的地方，就必然会产生原始的音乐和舞蹈来。

由于敦煌地处边塞，相邻西域而远离中原，所以每一个历史发展期都要稍晚于中原地区，只是进入汉代以后这种状况才有所改变，敦煌开始从比较落后的游牧地区，逐步发展成了农牧并举商贸繁荣的地区。在经过这样一个发展过程中，敦煌的本土音乐也是随着民族的更迭和经济的繁荣在不断地发展变化。不同的民族在这里创造了不同的音乐和舞蹈，如果我们要深入了解敦煌音乐和舞蹈的发展历史，首先要从敦煌的民族发展史开始。

在古代，音乐和舞蹈是密不可分的，因此在称谓上往往是乐舞不分。正是基于这种原因，研究敦煌音乐就无法与舞蹈的研究完全分离开来，况且在敦煌所有的石窟壁画中，凡是壁画中有音乐图像的就有千姿百态的舞蹈图像，呈现出一种有乐必有舞，有舞必有乐的局面。从史学的角度来看，乐中有舞，舞中有乐，可以起到相互印证的作用，如果把音乐和舞蹈结合起来研究，不仅为我们的研究提供了翔实的佐证，而且会使我们对古代乐舞的发展过程有一个更加明晰深入的了解。

敦煌古代乐舞的形成和发展，经过了一个相当漫长的过程。由于特殊的地理环境和重要的战略位置，使生活在这里的不同民族曾经几度辗转迁徙，不断更迭。不同的民族在不同的时期，产生了不同的音乐和舞蹈。因此，敦煌的古代乐舞也是随着民族的变化而变化，随着民族的发展而发展，由于敦煌早期曾经是一个多种民族居住的地方，所以敦煌的音乐有着多民族音乐的成分，概括地说，敦煌乐舞主要包

括三个方面的内容：本土乐舞、中原传统乐舞和西域各少数民族乐舞。

大约在4000年前，有一个叫三苗的民族生活在这里。至于在当时的三苗族中究竟产生了什么样的音乐，由于目前还没有看到留下来的任何文字记载和图像资料，所以，暂时还难以判定，但有一点是可以肯定的，生活在这里的三苗族已经有了属于本民族的音乐，根据他们的生活习惯和生存条件判断，当时的音乐形式可能以自娱自乐的草原文化为主，这是符合当时游牧生活实际情况的。尽管三苗族的音乐没有留下来，一个民族的繁衍生息，必然对本民族后来的音乐发展奠定一定的基础。

三苗族之后，生活在这里的游牧民族就是羌、戎。据《后汉书·西羌传》记载："西羌之本出自三苗，姜姓之别也……舜流四凶，徙之三危。"《通典》云："沙州，昔舜流三苗于三危，即其地也。其后子孙为羌、戎，代有其地。"

敦煌在历史上曾有一个时期被称之为"沙州"。羌、戎族基本保持了祖先的生活习惯，仍然以狩猎和放牧为生，但生产力在不断地发展，由石器时代逐渐发展到陶器时代，这种变化不仅会改善人们的生存条件和生活质量，而且对羌、戎族的音乐发展产生了极为重要的影响。

这时的羌族已研制出了一种特有的乐器"陶埙"。这种乐器制作简便，形制特别，小巧玲珑，声音低沉，传声悠远，便于携带，备受游牧民族的喜爱，玉门火烧沟古墓中曾发现了二十多枚鱼形彩陶埙，便是这种乐器盛行的实证。一件乐器产生从雏形到完成要经过相当长的过程，陶埙的发展是从简单的一孔发展到多孔，从简单的单音发展到多音，进而发展到了可以吹奏复杂的乐曲。一件乐器的产生就意味着音乐创作上的一个飞跃，它必然会促成产生一大批有影响的优秀音乐作品问世，古人诗词中的"羌笛何须怨杨柳"就是羌族音乐生活的真实写照。

玉门火烧沟古墓中出土的鱼形彩陶埙　（新石器时代）

虽然我们已无法听到那古老而动听的"怨杨柳"乐曲了，但羌笛所发出的深沉而悠长的声音，足以使我们感受到那"怨杨柳"乐曲低缓而悠扬的声音。这使我们有理由相信，当时包括敦煌在内的整个河

西地区的主流音乐，就是风靡一时的羌族音乐，最流行的个性化乐器就是陶埙。

据《史记·大宛列传》记载："始月氏居敦煌，祁连间。"又《汉书·西域传》记："乌孙本与大月氏共在敦煌间。"从文献记载可知敦煌在春秋战国时期，是少数民族月氏和乌孙族的驻牧地，乌孙即为"戎"的转音，月氏则是羌族的一支。羌、戎族均为远古时期敦煌的土著民族。

因此，这个时期的本土音乐仍然保持了羌、戎族的音乐传统，随着时代的发展，音乐也有了进一步的发展。由于羌、戎族音乐的影响比较深远，所以传统音乐仍然占据了一定的主导地位。

秦汉之际，月氏族已进入奴隶社会阶段，成为一个势力较强大的民族，乌孙族经常受其侵害和掠夺，羌人还杀害了乌孙族的首领难兜靡，迫使大部分乌孙人向北逃亡投奔匈奴，于是整个河西地区几乎被月氏独占。

至汉文帝前元四年（前176年），匈奴冒顿单于派遣右贤王向河西地区的月氏发动进攻，势如破竹，大获全胜，迫使月氏人大部分逃离故土，向西迁徙到伊犁河上游一带，驱走了生活在那里的塞种人而留居下来，史称"大月氏"。还有一部分月氏人仍留在敦煌、祁连间，史称"小月氏"。

月氏人的迁徙把敦煌的音乐舞蹈及中原文化带到了西域少数民族地区，使其在异地他乡生根开花，并与其他民族的音乐文化相互融合发展。

匈奴赶走月氏之后，便让乌孙族长期驻守敦煌乃至整个河西地区。后来乌孙首领为报杀父之仇，又联合匈奴再次突袭大月氏，驻牧伊犁河流域的大月氏难以抵御，再次被驱赶到千里之外的阿姆河边的大夏定居。乌孙人占领伊犁河流域的大月氏地盘以后，在此建立了乌孙国。乌孙族的迁徙，再次把敦煌的音乐文化带到了西域。

匈奴是我国北方的一个古老民族，诞生于河套阴山地区（今内蒙古狼山、大青山一带）。历代族名有所不同，商朝时叫鬼方、昆夷，西周时叫玁狁春秋时称之为狄，战国时名为胡、匈奴。该民族主要以游牧为主，"随水草迁徙，无城郭常居"是其最大特点，尤以强悍和善骑射而著称。月氏和乌孙西迁之后，生活在敦煌一带的就是匈奴。随着民族的变迁，音乐也随着民族的变化而变化。

这个时期敦煌的主流音乐已是匈奴的音乐。尽管他们都是游牧民族，但音乐的特性有着根本的区别，从他们的后裔所遗留下来的音乐分析，的确是完全不同的。当时匈奴的势力非常强大，占领着北方的大部分地区，所以带有浓郁草原文化特色

的匈奴音乐风行一时，而且产生了较大的影响，这是敦煌音乐的又一个转型期。

西汉王朝实行“休养生息”政策之后，国力不断增强，人民安居乐业。为了反击匈奴的侵扰，开辟中西交流的通道，汉武帝于元狩二年（前121年）选派年仅20岁的骠骑将军霍去病，率领骑兵万余人，从陇西出塞进军河西，打垮了匈奴休屠王，杀折兰王，匈奴的昆邪王率部四万余众投降汉朝，匈奴政权土崩瓦解，一部分被分散在相距较远的五个不同地区。河西成为汉朝的版图，大批的汉民族开始迁入河西地区，随之，汉族音乐文化也逐步开始传入河西地区。

西汉建元二年（前138年），汉武帝派遣张骞率领百人出使西域，目的是联络曾经被匈奴、乌孙赶走的大月氏，准备采取东西夹击的方式打败当时势力强大的匈奴。然而，不慎在路过河西地区时被匈奴截获，从此历经长达十余年的奴役生活。但是，张骞义无反顾，“持汉节不失”的决心始终没有改变，伺机逃出了匈奴的控制，终于到达了目的地。只因当时的大月氏已经占据了大夏国（今阿富汗北部），那里水草丰美，土地肥沃，大月氏的生活习惯已由原来的游牧业逐步改变为农耕业，富足安逸的生活使他们不再愿意争斗。

尽管这次张骞没有说服大月氏，但在西域的所见所闻使他大开眼界，获益匪浅，回来后将详细情况汇报给汉王朝。因此，汉武帝下决心征服了匈奴，开创了中西交流的新纪元。公元前119—前118年，汉武帝派遣张骞率领300人的使团第二次出使西域，回来时带来了西域的植物种子和西域各少数民族的文化艺术。

从此一条中西交流的大道开始畅通，这就是闻名中外的丝绸之路。丝绸之路的开通不仅使商贸交流十分活跃，而且使文化艺术方面的交流也更加广泛。

公元前111年，西汉王朝在河西先后设立了酒泉、武威、张掖、敦煌四郡，并在敦煌建立了阳关、玉门关两个管辖东西交往的关口，这就是历史上有名的“列四郡，据两关”。两关的建立奠定了敦煌在丝绸之路上的重要地位，形成了多元文化交流的中心和集散点，各种文化形式都在这里。正如季羡林先生所说的“世界上只有敦煌将四种文化汇集在一起，即希腊文化、伊斯兰文化、印度文化、中国文化”。这四种文化最终水乳交融地形成了一种文化，即敦煌文化。当然，在这四种文化的每一种文化形式中，又包含了许许多多不同的文化因素。

由于汉代大量的移民活动改变了敦煌的民族成分，由原来的少数民族过渡到了以汉民族为主。民族就是文化的主体，不同的民族有着不同的文化形式。因此，自汉代以后，敦煌的音乐文化逐步形成了以汉族音乐文化为主的时期，这也是中原传

统文化大量西传的一个重要时期。

从另一方面看，由于长期生活在这里的是各少数民族，所以，当中原文化传到这里以后，原属于本地的少数民族音乐文化依然存在。因为汉民族的大量西迁，并不意味着少数民族的不存在，只能说所占人数的比例多少而已。一个民族的存在就意味着一种音乐形式的存在，尽管随着历史的变迁会有所变化，但绝对不会把长期形成的文化传统完全改变。在信息还不发达的古代，要改变传统文化是极其困难的，“习惯成自然”，只要一旦形成了一种模式，就不会轻易改变。改变传统文化就意味着改变传统观念，在那个社会生活还相当落后、人们的思想还非常保守的时代，往往会把传统的当成唯一正确的，而把传统之外的看作不正确的，所以传统的东西很难改变。

由于敦煌占据了丝绸之路上的重要地位，这里已成为中西经济文化交流的一个大平台，同时，也为本地经济文化的发展带来了前所未有的机遇。据文献记载，西汉元始二年所统计的敦煌郡已有11200户，计38335人。在汉王朝地大人稀的情况下，按当时的人口比例，敦煌已占了相当的数量。东汉史地学家解释说：“敦，大也。煌，盛也”，由此可以看出敦煌当时的繁华程度。人口是经济发展的基础，同时也是文化艺术发展的基础。

人口的增加，经济的繁荣，必然会促进文化艺术的不断发展，可以说这个时期的敦煌音乐和舞蹈空前繁荣。至东汉时期，在敦煌已出现了一大批杰出的文化名人，如被称之为“草圣”的著名书法家张芝和著名文学家侯瑾等。尤其是著名的文学家侯瑾，他所撰写的《艺文类聚》中的《筝赋》是一篇极具特色的力作，受到当时人们的高度称赞，也是古代论述筝艺的绝佳文献记载。文中写道：“于是急弦促柱，变调改曲，卑杀纤妙，微声繁缛，散清商而流转兮，若将绝而复续。纷旷荡以繁奏，邈遗世而越俗。若乃察其风采，练其声音，美哉荡乎，乐而不淫。虽怀思而不怨，似豳风之遗音。于是，雅曲既阕，郑卫仍脩，新声顺变，妙弄优游，微风漂裔，冷气轻浮，感悲音而增叹，怆嚬悴而怀愁。若乃上感天地，下动鬼神，享祀祖宗，酬酢嘉宾，移风易俗，混同人伦，莫有尚于筝者矣。”这段精彩的文字记载，不仅对弹筝的高超技艺予以精辟的论述，而且对筝音的美妙和感动人心的作用论述得极为精彩，入木三分，并且对当时音乐的发展状况，以及世俗习惯的变化过程也作了极为精到的评述。

从这段精辟的论述中不难看出，当时的音乐已达到了相当高的水平。张芝、侯

瑾等一大批文艺巨匠是敦煌历史上杰出的文化精英，为敦煌文化的发展作出了历史性的贡献。他们都是当时集琴、棋、书、画于一身的大家，不仅为繁荣当时的文化作出了巨大的贡献，而且对后世敦煌文化的发展产生了深远的影响。

魏晋时期的敦煌仍然处于相对稳定的发展时期，虽然在敦煌的临近地区曾经发生过一些战乱，但对敦煌当地的经济和文化发展没有造成太大的影响。尽管在当时没有留下明确的文字记载，但在敦煌、酒泉及嘉峪关的魏晋墓中，却发现了许多奏乐画像砖，从这些出土的奏乐画像砖中，可以看出当时音乐发展的实际状况。

由于敦煌自汉代以后至隋唐五代间，一直繁荣兴旺，所以，有大量的人口世世代代生活在这里，至今仍保留了历代数以万计的古墓。在这些大大小小的古墓中，也出土了一些反映古代乐舞文化的图像资料。

20世纪90年代初，在敦煌发掘的一些古墓葬中曾经发现了一定数量的画像砖，少者几十块，多者百余块，一砖一画，内容丰富。在这些内容丰富的画像砖中，曾经发现了极为罕见的奏乐图像。如敦煌西晋古墓中出土的奏乐画像砖M37-5中，表现了一位男士的风采，他身着交领袍服，肩披彩带，头戴巾帻，席地而跪，膝上置琴，正在激情弹奏。从演奏者的盛装服饰和娴熟的演奏技艺分析，他不是在自娱自乐，而是在一定的场合中为众人表演。

从图中表现形式可以看出，他俨然是一位身手不凡的弹琴大家，姿态潇洒，气势磅礴，身上披着的彩色长带也随着姿态的变化而舞动着。他精湛的演奏技艺不仅深深地感动了听众，而且美妙的琴声还引来了空中盘旋的飞鸟。画面中没有表现一位听众，画家只是通过勾画一只前来聆听音乐的小鸟，而将演奏者的高超技艺表现得淋漓尽致，既能让人们感受到音乐的动人情景，又给人们以极大的想象空间。由此可以看出，敦煌本地不仅当时的民间音乐文化活动开展得丰富多彩，而且涌现出了一批技高艺精的演奏家和艺术家，正是由于有了这样一批音乐文化名家，为推动

敦煌祁家湾西晋古墓中的奏乐画像砖　(M37—5)

当地的音乐发展起到了极为重要的作用。

敦煌祁家湾西晋奏乐画像砖　(M167-2)

在敦煌祁家湾西晋古墓中发现的画像砖中，也有抚琴奏乐图。从画面中看到演奏者头戴通天冠，身着交领宽袖袍服，席地而跪，膝上置琴，左手按弦，右手弹拨，美妙的琴声大有动天感地之势，不仅引来了空中的两只飞鸟，连左侧的一棵小树也不停地摇曳，随着美妙的音乐节奏舞动了起来。

这幅图既有现实生活的真实性，又有丰富的想象力，构思之巧妙，题材之新颖，是同时代画像砖之精品。值得注意的是，这两块画像砖的内容有相似之处，图中都表现了在抚琴者的旁边，有一只或两只飞旋的鸟聆听美妙的琴声。这一方面反映了人们对音乐的追求，另一方面也反映了当时音乐在人们生活中的重要性。

尽管如此，当时的条件还是非常有限，至今没有发现更多的文献资料记录当时音乐舞蹈发展的具体情况，只是通过绘画的方式反映了这方面的部分内容。但是，从这些出土的画像砖所反映的内容中看，就当时敦煌地区的音乐舞蹈发展状况而言，已达到了相当的繁荣程度。

在邻近敦煌的酒泉、嘉峪关的魏晋古墓中出现了许多乐舞画像砖，以及墓室乐舞壁画。与敦煌同属一个区域的酒泉，20世纪70年代，曾经在酒泉丁家闸的古墓发掘中，发现了有关乐舞演出的墓室壁画。最有代表性的是5号墓中的乐舞壁画，从该墓出土的文物考证，此墓为西凉王侯或王公墓葬的可能性很大，其时间在公元410年左右。这组乐舞壁画在墓室的西壁（正面），画面中的布局形式是，墓主人跪坐在左侧，兴致勃勃地欣赏乐舞表演；前面是一个由四个乐伎（古代时期称演奏者为乐伎，跳舞者为舞伎）组成的乐队，乐伎横列一排，身着时兴的宽袖长袍，头戴特制的演出帽，手中各持一件不同的乐器，自右依次为古筝、阮咸、竖笛、腰鼓。在乐队的前面有两个手持彩扇的女子正在翩翩起舞，这是目前所见到最早的扇子舞。另有两个女子身着艳丽的花裙正在表演“百戏”。

酒泉丁家闸西凉古墓中的乐舞壁画　（十六国）

从画面所表现的形式中可以看出，这是一场正在激情演出的精彩场景。这组乐舞的写实性很强，它反映了当时社会发展的实际状况，为我们进一步研究敦煌和酒泉一带的音乐文化，提供了极为重要的历史依据和珍贵的图像资料。从乐伎的衣冠服饰来看，当时的演奏者已经有了专门制作的演出服装，同时也证明在那个时代已经有专门从事乐事活动的演艺人员。当时的敦煌和酒泉都处于相对安定的时期，由于汉代的强大和繁荣，为后世奠定了良好的基础，因此在这一带出现了一大批贵族世家，富足的生活条件使他们产生了享乐的欲望，有些豪门贵族家中还养着专门为他们演奏的艺人。所以，在他们去世后，往往把一些生前享有的生活方式真实地描绘在墓葬中，以显示墓主人生前的地位和身份。这组乐队就是当时达官贵族在日常生活中享受的真实写照，说明他们已充分享有丰富的音乐文化生活了。

除此之外，在酒泉、嘉峪关地区的魏晋古墓中还发现了相当数量的奏乐画像砖，这些奏乐画像砖中所表现的内容广泛，形式多样，从不同的角度反映了墓主人生前的生活情况。

一个地方的文化繁荣，必然会产生一大批杰出的艺术家，自古至今，历来如此。魏晋时期的敦煌已是人才辈出，他们有的是世家祖传，有的却是脱颖而出的时代骄子，最有代表性的就是西晋时期才华横溢的索靖。他是东汉著名书法家张芝的姐姐的外孙，他传承了祖辈的优良传统，而且文武双全，他曾经当过敦煌本地太守，因执政有方，颇受拥戴。同时他又是一位著名的书法家和音乐家，其书法代表作为《出师颂》。据文献记载，他又是一位杰出的音乐家，当时与他在太学一起读书的索永等五人出类拔萃，才艺超人，被称之为“敦煌五龙”。据《敦煌实录》记载，当时敦煌还有一位非常著名的音乐家叫索丞，字伯夷，他弹筝的技艺很高，欢乐时令人兴奋，悲痛时催人泪下。可见当时的敦煌聚集了一大批各方面才华出众的杰出人才。

另一方面，自汉代开通丝绸之路以后，随着经济文化的交流，佛教逐渐传入中国，而首传之地就是敦煌。到了魏晋时期敦煌已经修建了相当数量的寺院，佛教已在本地产生了很大的影响，尤其是本地的一些豪门世家特别信奉佛教，因而促进了佛教迅速的传播和发展。正是由于这种原因，举世闻名的敦煌莫高窟大约在公元366年开始创建了，开创了中原建造佛教石窟的新纪元，建造石窟的历史延续了千余年，现存洞窟492个，壁画45000多平方米，彩塑2800多身。

当初修建佛教石窟的初衷完全出于教徒的宗教信仰，而随着历史的发展，古人修建洞窟的初衷似乎已发生了根本性的变化，它不再是单纯的佛教石窟，而成为举世闻名的艺术宝窟，这个历史性的变化，为莫高窟增添了无限的艺术生命力。在这样一个佛教石窟壁画中，展现了大量的古代乐舞画面，莫高窟自十六国（约366年）创建，历经北魏、西魏、北周、隋、唐、五代、宋、西夏至元代，其历史之悠久，形式之多样，内容之丰富，题材之广泛，为中国乃至世界所罕见。

莫高窟的壁画中不仅描绘了大量的佛教内容，而且敦煌音乐和舞蹈的发展历史过程，也被画工们描绘在了壁画之中，在现存的492个洞窟中，就有200多个洞窟中有乐舞图像，这是一个非常令人惊叹的数字。

由于受佛教的影响，早期的壁画中所表现的乐舞形式多为西域风格，而本地的文化形式在壁画中还没有充分地表现出来。因为莫高窟是佛教的产物，必然以佛教文化为主要内容，因此，无论是飞天伎乐还是天宫伎乐的形象，都是西域风格。

莫高窟248窟中的天宫伎乐就是其中的一例，从人物的形象看，高鼻深目，上身赤裸，尽显西域人的突出特点。

天宫伎乐　莫248窟　（北魏）

随着佛教文化的传入，西域的乐舞和乐器也传入敦煌，并在这里与本地文化进行广泛的交流，值得关注的是曾经在中原风靡一时的“西凉乐”。“西凉乐”是在吸收西域少数民族乐舞的基础上发展形成的一种乐舞形式，具体地说，是在吸收了西域龟兹（今新疆库车一带）乐舞的基础上发展而成的。据史书记载，“屈支（龟兹）……管弦伎乐，特善诸国”。早在公元384年吕光西征东返时就带回了较为完整的龟兹乐舞，并且在河西地区与本地乐舞相互交流融合，进而发展形成了独树一帜的“秦汉伎”，后称“西凉乐”。“西凉乐”因始自西凉国而得名。

公元400年，北凉晋昌太守唐瑶联合敦煌、酒泉、凉兴、建康、祁连和晋昌六郡，共荐时任北凉敦煌太守的李暠为凉公、领秦、护羌校尉，建元庚子，定都敦煌，始谓西凉国，几年之后又迁都酒泉。由此可知，敦煌是“西凉乐”的产生之地，酒泉丁家闸五号墓中的乐舞就是典型的“西凉乐”的雏形。

佛教文化传入之后形成了两种文化并存的状况，佛教文化逐步渗透到汉文化之中，但本地的传统音乐文化仍然占有主导地位，这从古墓中出土的画像即可得到证实。

北魏时期著名的文人温子升在《敦煌乐》中云：“客从远方来，相随歌且笑。自有敦煌乐，不减安陵调。”这说明当时的“敦煌乐”已自成体系，其美妙动听的

程度一点也不逊色于流传甚广的“安陵调”。可见，不仅本地乐舞已非常盛行，而且形成了独树一帜的“敦煌乐”。

经过几百年的发展，佛教文化的传播已适应中国本土群众的需求，逐步走向了汉化的道路，往往佛教的形式表现的却是中国的内容。反过来说，在这个时期汉文化也是大量吸收外来文化为我所用，广采博引，兼收并蓄，促进了汉文化的繁荣和发展。

到了隋代，佛教文化中更多地融入了汉文化的成分，这从莫高窟的洞窟壁画中可以看出，尽管这个时期壁画中的内容仍然是佛教的，但表现形式与早期的有所不同，其绘画的风格、表现的方式以及人物的形象都展示出了浓郁的中原风格。音乐和舞蹈的发展是随着社会的发展而发展的，是与时代的发展同步的，这个时期的敦煌音乐和舞蹈有了更大的发展，在吸收各种音乐文化的基础上促进了本地音乐文化的繁荣。

唐代敦煌经济和文化非常繁荣，敦煌已成为丝绸之路上的“大都会”。经济的繁荣促进了文化的繁荣，在这个时期产生了一大批能工巧匠和杰出的艺术家。

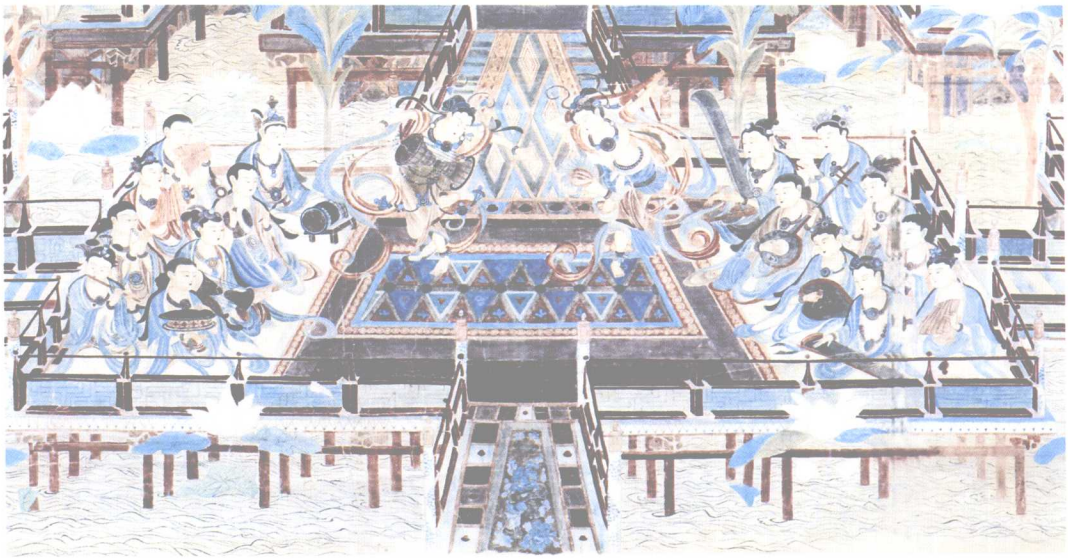
民间文化蓬勃发展，一种名为“变文”的讲唱文学形式悄然盛行起来，可以说这是我国最早产生的一种曲艺形式，而且流传广泛。以莫高窟为载体的佛教文化达到了极盛时期，唐代开凿的洞窟是历代中最多的，洞窟中的绘画和彩塑作品均达到了历史的最高水平，绚丽多姿，精彩繁华。

这个时期的乐舞壁画中除飞天伎乐、天宫伎乐等形式外，在经变画中出现了写实性的大型乐舞，虽然佛教壁画的内容没有变，但实际上所表现的已不是佛教的形式，而是唐代宫廷豪华生活的形式。佛教的汉化是为了更加扩大感染力和宣传力，以适应人们的追求和向往。

佛教内容壁画折射现实生活，把宫廷的生活作为极乐世界的缩影，把宫廷生活美化在想象中的极乐世界里，这就是佛教汉化的重要因素，所以，古人有“宫娃像菩萨”的说法，实际上是菩萨像宫娃。

经变画中的大型乐舞就是唐代的宫廷乐舞，正因为如此，对唐代风靡一时的“十部伎”产生了极大的影响，这就改变了“丝绸是由东向西传出的，而音乐是由西域向东传入的”定论，这时的唐乐舞实际上开始向外传播。敦煌所发现的二十五首古谱就是最好的证明。

从莫高窟壁画中所表现的内容来看，虽然当时敦煌的民间音乐依然存在，而



乐舞　观无量寿经变　莫172窟　（盛唐）　邵　芳　临摹

“西凉乐”仍是本地音乐的主流，但不可否认的是，由于唐代时期的文化艺术空前繁荣，所以唐代的宫廷乐舞具有很大的影响，不仅向东传至日本等地，同时也传到了西域各地。对于敦煌来说，由于是中西交流的咽喉之地，唐代的音乐文化必然对本地的乐舞发展产生重要影响，这从唐代时期的壁画风格以及大型经变中的乐舞形式就可以看出。

上图是一组盛唐时期经变中的乐舞，其演出形式模仿了唐代宫廷中的乐舞表演形式，是唐代最为流行的乐舞形式，敦煌壁画中这种形式的经变乐舞出现得非常多，据不完全统计至少也有一百多处。由于在敦煌遗书中发现了唐代宫廷中曾经流传过的琵琶谱和舞谱，所以，壁画中的乐舞形式与古谱舞谱的流传是相辅相成的。

唐天宝十四年（755年）“安史之乱”爆发，河西的兵力东去平叛，一时河西防御空虚，吐蕃乘虚而入攻占了敦煌乃至整个河西地区。在吐蕃占领的七十多年里，吐蕃在本地推行吐蕃文化，因此这个时期敦煌文化又受到了吐蕃文化的影响。如莫高窟156窟张议潮出行图中，骏马奔驰，号角嘹亮，歌舞相随，而翩翩起舞的舞队跳的是吐蕃舞（藏族舞）。

从图中可以看出，一千多年过去了，至今吐蕃族的服饰和舞蹈形式依然没有太大的变化。

唐大中二年（848年），敦煌人张议潮率领本地汉族人起义，一举驱逐吐蕃，收复了沙州（唐初敦煌改称为瓜州，后又称为沙州），并逐步光复了整个河西地区，受到人民的爱戴和朝廷的重用，被封为河西节度使。从此以后，随着吐蕃族的迁徙，吐蕃文化的影响逐渐减弱，汉文化又开始兴盛起来。

五代时期的敦煌继晚唐汉族政权之后，仍然处于相对比较稳定的时期。五代时期敦煌主政的曹氏政权，在长达一百多年的时间里全部由曹氏家族执政，正是由于政治上的稳定，保证了经济和文化的繁荣发展，人民的生活丰衣足食，特别是945年敦煌世族曹元忠继父辈执政后，多次遣使朝贡，加强与北宋王朝的关系，被封为归义军节度使等职。直到1019年，党项族崛起占领河西以后结束了曹氏政权。自晚唐848年至宋末1036年，敦煌历史上称归义军时期，在这一时期，敦煌的形势一直比较稳定，因此，这个时期的音乐文化依然保持了自己的文化传统。

1036年，党项族首领李元昊率兵西征，经过半年多的激烈奋战，占领了整个河西地区。1038年，李元昊以兴庆府（今银川市）为都城，国号大夏，因在黄河以西，历史上称之为西夏。西夏是党项族建立的一个割据政权，其统治长达一百九十多年。在这个漫长的历史过程中，虽然敦煌在西夏王朝的管辖之下，但由于本地主要居住的还是汉族，而杂居的有党项族和回鹘等其他少数民族，加之西夏时期仍信奉佛教，所以，敦煌仍以佛教文化和传统文化为主流。

敦煌在西夏统治期间建造了一定数量的洞窟，而且壁画的内容更加写实，同时出现了一些前代壁画中从未有过的乐器和音乐舞蹈形式。从莫高窟的壁画中可以看出，这个时期的佛教文化和民间音乐文化没有太大的变化。但是，西夏王朝为了长期维护其统治，试图改变旧的传统文化，曾经创造了新的文字，即西夏文字，尽管在当时采取了强制推广措施，由于传统文化根深蒂固，所以，文字的改革并没有造成传统文化的改变。

13世纪初，北方元蒙逐渐崛起，铁木真成吉思汗统一了漠北诸部族。1226年春天，蒙古大将速不台西征时攻占了沙州（敦煌），并于1227年复立沙州。

每一个朝代或每一个政权的诞生，尤其是执政民族的不同，必然会对本地产生不同的影响，留下不同的历史踪迹，所以在元蒙统治时期，生活在沙州的民族除了汉族之外，还有蒙古、回鹘、吐蕃等民族。由于生活习惯的不同，当时的汉族和回鹘族大多从事农业和商业，而蒙古和吐蕃族主要从事畜牧业，因此，这是一个多民族杂居生活的时期，农耕文化和草原文化同时存在，正因为如此，当时的音乐文化

形成了多元化的风格，各个民族和睦相处，共同发展，各唱其调，各得其乐。

佛教文化的发展必然会受到教义的限制，万变不离其宗，因为这是佛教发展的基础，而另一方面又要与时代的发展同步，因人施教，与时俱进，这就是佛教发展的时代性。从敦煌壁画中可以看出，同样的佛教内容在不同的时期有其不同的表现形式。

公元1368年，朱元璋攻陷元大都（今北京），推翻了元朝的统治，在南京即皇帝位，国号为明，明王朝建立初期，河西地区仍由元蒙残余势力控制，由于明代在嘉峪关建关，从而放松了对关外的管辖。

因此，当时居住在敦煌的大多数汉族向东迁至嘉峪关以内，留居下来的主要是蒙古族。汉民族的迁徙意味着农耕文化的消失，而留下来的只有属于草原文化的蒙古音乐了。

明嘉靖十八年（1539年），朝廷采取“闭关绝贡”的政策，二次封闭了嘉峪关，致使余下来的4500多人全部迁到嘉峪关之内，从此以后，敦煌无建制近二百年。正是处于这种状态，明代时期在莫高窟没有建造新的洞窟或重修洞窟内的壁画和彩塑，上千年的莫高窟建造史也从此终结。

自敦煌本地原有民族全部迁走后，这里曾经被吐鲁番一度占据，由于没有留下任何历史记载，所以无法对那个时期音乐文化发展的情况做出准确的推论。但是，凡是有人群的地方就会有音乐，这一点是毫无疑问的。

清王朝建立后，版图日渐扩大，康熙时开始经营西域，朝廷对嘉峪关外的统治逐步恢复，雍正元年（1723年）“复立沙州所”。雍正四年（1726年）开始实行大量移民政策，将甘肃56州县的部分人迁至敦煌，并且将移民按原区县划分居住地，其地名按原来的名称命名。当然，迁来的移民中也包括了以前曾经被迫迁出的敦煌人。

通过这次大规模的移民运动，使敦煌的经济得到了新的恢复和发展。由于移民来自56个不同地区，所以人员的组成比较复杂，就在这种情况下，各地来的群众为了和睦相处，求大同，存小异，逐步改变了原来的生活习俗，逐渐形成了大家共同可以遵循和接受的生活习俗，无论是地方语言还是文化观念，都形成了鲜明的地方特色，而这种特色就是新的敦煌文化。

清代时敦煌莫高窟没有建造新的洞窟，只有清末时期对部分前代的洞窟做了重修，但由于当时经济衰败，文化落后，所以重修的洞窟质量和艺术水准低下，不仅

没有新的发展和创造，反而毁坏了许多前代留下来的精美彩塑和壁画，造成了不可挽回的损失。

从另一方面看，当时的民间音乐文化活动开展得比较活跃，民间小调、戏曲尤其是一种名为“宝卷”的讲唱活动，在民间开展得非常广泛，由于内容丰富，故事情节感人，加之表演场合灵活多变，茶余饭后，村头院落，无论人多人少随时都可进行演唱，因而深受群众的欢迎。

可以说，这种被称之为“宝卷”的讲唱形式，自唐代以来在整个河西地区的流传始终没有中断过，当然，这种形式并不是当地人一时的创作，而是由来已久，具有深远的历史渊源。实际上，后来被人们称之为“宝卷”的唱本，就是唐代已非常流行的“变文”。因为这种讲唱文学形式自产生以来，在民间的流传就从来没有中断过，而且在传统唱本的基础上又有新的题材出现，使群众喜闻乐见的这一讲唱文学形式得到更大的发展。

但不知什么原因，这一在民间流传非常广泛，并且在中国讲唱文学史上占有一席之地的形式，在当时不仅没有引起人们更多的关注和重视，反而被人们忽略了。直至1900年发现莫高窟藏经洞，在敦煌遗书中首次发现了“变文”这一讲唱文学形式，从此，人们才得知在古代曾经有过一种独特的讲唱文学形式。

“变文”和“宝卷”实际上是同一内容、同一形式、同一题材的讲唱文学形式，只是随着历史的发展和变迁，其称谓有所不同而已。从目前所收集到的“宝卷”与“变文”的题材、内容以及演唱的形式相比较，完全可以看出二者之间紧密联系和传承的历史轨迹。

当然，讲唱文学这一形式在中国的历史已非常久远，而且在民间流传甚广，影响深远，至于各地在其称谓上有所不同，诸如“诸宫调”、“宝卷”、“贤孝”等，这在很大程度上与方言及生活习俗有关。

值得关注的是，敦煌的音乐和舞蹈文化更多的是反映在佛教艺术之中，相反，佛教艺术为保存丰富的古代乐舞艺术发挥了极为重要的作用。

从音乐舞蹈图像学的角度看，图像所表现的只是一个乐舞场景，不可能完整地显示所演出的全部内容，但从表现形式上看，图像更加直观具体，这是文字无法代替的。

所以，敦煌的音乐舞蹈史，在魏晋以前是以文字和出土文物为依据，而魏晋以后则是以图像资料为主要依据。

敦煌的人类发展史经过了几千年，在这几千年当中，有不同的民族在这里繁衍生息，有过兴盛也有过衰败，因此，敦煌的音乐文化发展正是随着民族的兴衰和历史的变迁而发展。

综上所述，在这个漫长的历史发展过程中，在不同的时期、不同的民族中形成了独具特色的民族音乐。从最早的少数民族的草原音乐文化，到汉民族的农耕音乐文化，而且还包括了各个少数民族的音乐文化，反映更多的则是佛教音乐文化，正是由于这种多元的音乐成分形成了博大精深的敦煌音乐文化。

上　编

佛教与音乐

从大量的佛教壁画中可以看出，佛教与音乐之间不仅有着极为紧密的联系，并且相互之间具有一定的推动和促进作用，这是一种极为特殊的现象。佛教利用音乐可以扩大社会影响，吸引更多的信徒，从而达到一定的宣传效果，而音乐在服务于佛教宣传的过程中也得到了长足的发展，不仅民间的音乐有机会进入佛教活动场所，而且还专门产生了适合佛教宣传的佛教音乐。因此，佛教与音乐不仅有了一定的联系，而且为音乐的发展和交流提供了一种机会，产生了非常深远的影响。敦煌壁画中之所以出现了许多的乐舞图像，也充分证明了这一点。

佛教有五娱之禁，而且明确禁止各种娱乐活动，如《沙弥戒》《比丘戒》中就有“不观闻歌舞伎乐”的严格规定，如果按照佛经中的规定，佛教场合中是不可以出现任何乐舞娱乐活动的。如此说来，这也是无可厚非的，是符合教规教义的。然而，佛教要宣传教义，教化信徒，扩大影响，只靠一种空洞虚无的说教是难以达到目的的，因为人们在现实生活当中，追求的愿望就是理想美好的生活，正是出于这种原因，佛教只有符合广大人民的理想和追求，才能被人们自觉自愿地接受。因此，佛教宣传就必须勾画出一幅美好的蓝图，而这个蓝图就是所谓佛国中的极乐世界。极乐世界究竟是什么样的，这是一个理想者的天堂，皎洁无瑕，尽善尽美，无忧无虑，衣食无愁，仙乐缭绕，天花乱坠，是人们最为理想的一个美好世界。在人类的现实生活中，音乐舞蹈可以说是精神生活的主流，反过来说，在人们的生活中是不可以没有音乐舞蹈的，无音乐舞蹈存在的社会，那是一种什么样的境地，可想而知。

因此，人类生活中的一切，尤其是在人们生活中具有重要影响的形式，都是佛教摄取的主要对象，音乐舞蹈是人们日常生活中的重要内容，而且是人们社会生活当中的重要组成部分，也是人们精神愉悦的主要形式。正因为如此，尽管佛教中提倡一心一意吃斋念佛，静心修炼，排除浮躁，严格限制不许观闻歌舞伎乐，但在理

想的极乐世界中也似乎无法回避这一事实，乐舞不仅是人类现实生活中重要的精神食粮，同样在虚无缥缈的极乐世界中也不例外，照样是歌舞升平，其乐无穷，乐舞无不成为装点极乐世界的主要形式。

有人类便有了音乐，音乐是人类的一种通用的语言，通过它可以交流感情，愉悦人们的心情，振奋人们的精神，“言之不尽，故可乐舞”。正因为如此，佛教看中了音乐在人们生活中所产生的巨大作用，所以取音乐之长，将传教的方式贯穿于乐舞之中，从而达到传教的真正目的。

可以这样说，没有佛教的传入就没有佛教石窟的存在，这一点是非常明确的，也是毫无疑问的。推而论之，没有佛教石窟的存在，也就不会出现大量的佛教壁画，更谈不上佛教壁画中出现数以千万计的乐舞壁画。这是一个辨证的关系，乐舞被佛教用于传播教义，发挥了非常重要的作用，反过来佛教壁画中又保存了大量古代乐舞形式，为保存历史文化起了极为重要的作用。可以说，以图像保存古代乐舞形式最多最完整的莫过于佛教壁画，这一事实已在敦煌壁画中得到了充分的证实。

佛教是由印度传入中国的，在传入的初期并没有得到中原人的理解，一度受到冷落，很难传播。当时又存在着“佛道之争”、“儒佛之争”的局面，在这种情况下，佛教更是难以进行传播。面对这一现实情况，佛教徒们为了扩大影响，千方百计寻找传教办法，为改变以往单一的说教形式，逐步创立新的传教方式，因而乐舞被用于佛教之中，成为最有效的传教办法。《高僧传》云：“自大教（佛教）东流，乃译文者众，而传声者寡，良由梵音重复，汉语单奇，若用梵音以咏汉语，则声繁而偈迫；若用汉曲以咏梵文，则韵短而辞长，是故金言有译，梵响无授，始有魏陈思王曹植深爱声律，属意经音，既通般遮之瑞响，又感鱼山之神制。于是删治《瑞应本起》，以为学者之宗，传声则三千有余，在契则四十有二。其后帛桥之龠亦云祖述陈思而爱好通灵，别感神制，裁定古声，所存止一十而。”可以看出，佛教传入中国之后，由梵文变汉语，梵音变汉曲经历了一个十分艰难的过程，同时也反映了音乐在诵经中所起的重要作用。

对于一般人来说，枯燥乏味的坐禅念佛并非易事，需要坚定的信念和持久的毅力，而人非草木，长时间地坐禅念经必然耗费大量精力，对于广大的听众来说，知其意者寡，而不知其意者众。在这种情况下，音乐在诵经中可以发挥重要的作用，在其消除疲劳、激发情绪、振奋人心的作用是无可替代的。唐道释在其《法苑珠林》中云：“若夫称讲联斋，众集永久，夜缓晚迟，香消烛擒，睡盖复其六情，懒

结缠其四体，于是择妙响以升座，选胜声以启轴……能使寐魂更开，惰情还肃。”由此可以看出，将音乐贯穿于传教之中，对召集群众，吸引听众的作用是显而易见的。如姚合的《赠常州院僧》一诗云：“古磬声难尽，秋灯色更鲜，仍闻开讲日，湖上少渔船。”又如韩愈《华山女》诗云：“街东街西讲佛经，撞钟吹螺闹宫廷。”从这些诗句反映出，那种香火缭绕、讲经说法、鼓乐争鸣的传教活动，在古代时期开展得如火如荼。

佛教由印度传入中国之后，由于音韵不同，句式结构的不同，所以咏唱的音乐旋律也不同。因此当时佛教面临的主要任务，就是不仅要将原来梵文译为汉语，而且还要配以相应的音乐旋律，这就促使了印度佛教的中国化过程。

从当时的情况看，佛教音乐中有一部分是使用和保留了原来的音乐，或者在其原来的音乐基础上加以适当的修改和补充，而另一部分则是吸收了中国音乐的成分，或为经文而专门创作，或大量地吸收了人们喜闻乐见的民间音乐。这种形式在当时非常流行。正是在这种特定的基础上，佛教似乎在中国需要重新整合，才会有继续传播下去的可能，因而产生了一种历史上前所未有的形式，那就是在中国风靡一时的“变文”。变文是中国人的一种创造，这种集讲唱及表演为一体的传教形式，创造性地为普及佛法作出了一定的贡献。同时，变文的出现也为中国的文学发展增添了新的形式和新的题材，并有力地推动了中国文学的创新和发展。

佛教音乐是一种特定的音乐形式，而这种音乐形式在其推广过程中，不断地进行着广泛的交流和融合，民间音乐被用于佛曲之中，而佛教音乐又不同程度地被用于民间音乐之中，这种相互融合，不仅繁荣了民间音乐的发展，而且也促使了佛教音乐的创新。据记载，佛曲《摩诃兜勒》传入中国之后，为推动汉代鼓吹乐的发展起了重要作用。《晋书·乐志》云：“张博望入西域，传其法于西京，惟得摩诃兜勒一曲，李延年因胡曲更造新声二十八解，乘兴以为武乐。”这是由佛曲改编最为成功的一个范例。在当时的情况下，一些宫廷和民间乐舞中还直接应用了许多佛曲。《隋书·乐志》云：“西凉者，起于苻氏之末，吕光、沮渠蒙逊等据有凉州，变龟兹声为之，号秦汉伎……其歌曲有《永世乐》，解曲有《万世半》，舞曲有《于阗佛曲》。” 唐南卓《羯鼓录》中记录的曲目很多就是佛曲，其中有《九仙道曲》《卢舍那仙曲》《御制三元道曲》《四天王》《半阇磨奴》《失婆罗辞见柞》《草堂富罗》《于门烧香宝罗伽》《菩萨阿罗地舞曲》《阿弥陀大师曲》《阿弥罗众僧曲》《多罗头尼摩诃钵》等。陈旸《乐书》中也云：“李唐乐府

曲调有《普光佛曲》《弥勒佛曲》《药师琉璃光佛曲》《无威感德佛曲》《龟兹佛曲》并入婆拖调也；《释迦牟尼佛曲》《宝华步佛曲》《观法会佛曲》《帝释幢佛曲》《妙花佛曲》《无光意佛曲》《阿弥陀佛曲》《烧香佛曲》《十地佛曲》并入乞食调也；《大妙至极曲》《解曲》并入越调也；《摩尼佛曲》入双调也；《苏密七俱陀佛曲》《日光腾佛曲》入商调也；《邪勒佛曲》入徵调也；《观音佛曲》《永宁佛曲》《文德佛曲》《婆罗树佛曲》入羽调也；《迁星佛曲》入般涉调也；《提梵》入移枫调也。”可见，佛教为了达到更好宣传教义的目的，在音乐创作方面下了很大的工夫，并创作出一大批很受人们欢迎的曲目。

白居易的《法曲》云：“法曲法曲舞霓裳，政和世理音洋洋，开元之人乐且康。法曲法曲歌堂堂，堂堂之庆垂无疆。中宗肃宗复鸿业，唐祚中兴万万叶。法曲法曲合夷歌，夷声邪乱华声和，以乱干和天宝末，明年胡尘犯宫阙。乃知法曲本华风，苟能审音与政通。一从胡曲相参错，不辨兴衰与哀乐。愿求牙旷正华音，不令华夷相交侵。”白居易的这首诗，尽管对当时情况的描述不无夸大之嫌，但是，在字里行间反映了当时的一些实际情况，涉及胡乐与汉乐的交流，宫廷乐舞与法曲的融合，以及胡乐和法曲的兴起对汉乐舞的冲击及影响，而且作者把胡乐法曲所产生的影响提高到了政通人和的高度，从一个侧面反映出当时胡乐法曲发展的历程和产生的重要影响，以及对中原汉乐的挑战和促进。另外，从作者的言行之中，也可以感受到对中原汉乐的担心和保护意识，这也反映了当时一些有识之士的心理。

随着佛教的传播，在中国兴修寺院依然成风，在这些林立的寺院中，不仅有念经的僧人，也有专门从事音乐活动的和尚，他们通音律，能歌善舞。因此，音乐歌舞成了寺院佛事活动中最受人欢迎的活动内容。《高僧传·读诵篇》记有：“偶去寺一里，所逢六七人，少年鲜都，衣服鲜洁，各执乐器，如龟兹部……所见者，乃人乐耳。”由此也可看出，当时在寺院里从事音乐活动的和尚已有很高的演奏水平，闻者已有天乐之感。从我国现存古代佛教壁画中均可看到“佛国世界”天女散花、管弦齐奏，大慈大悲的佛陀在美妙的乐舞声中传经说法，显示出理想之国的美好境界。

在唐代时期，许多的寺院中都有专门的音乐机构，这些音乐机构中吹、拉、弹、唱样样俱全，其组织机构仿效了宫廷音乐机构的形式，称其为和尚教坊，所使用的乐器有笙、笛、箫、磬、箜篌、琵琶、鼓等。赵璘《因话录》中云：“愚夫冶妇，乐闻其说，听者填咽寺舍，瞻礼崇拜，呼为和尚。教坊效其声调，以为歌

曲。”教坊是唐代宫廷中的音乐机构，寺院中采用此形式，故称“和尚教坊”。至于“和尚教坊”中演奏的曲目是否与宫廷中完全一样，这在史书中未见明确记载。“和尚教坊”是为传播佛教而服务的，而宫廷音乐是专为帝王服务的，二者的服务对象和目的是完全不同的。当然，不能说“和尚教坊”中就不可以演奏宫廷中的音乐。

唐代的敦煌莫高窟可以说是香火旺盛，寺院中已有了专门的音乐机构，藏经洞发现的卷子中就有当时宫廷中演奏的乐谱，据此推断，寺院中所演奏的曲目有一部分是来自于宫廷。在莫高窟藏经洞发现的经卷中，还记录了许多乐器的名称，如《妙法莲华经》《无量寿经》《佛所行赞》中，有螺、角、管、笛、笳、笙、竽、琴、筝、瑟、筑、琵琶、箜篌、法鼓、细腰鼓、鸡娄鼓、大鼓等。在一般的大型佛事活动中，除了和尚教坊专门演奏之外，在个别的诵经活动中，也可以敲着某种打击乐器击节，伴以诵经，最常见的有磬、木鱼等。

佛教对音乐的贡献，体现在以下几个方面：其一，促进了东西方音乐的交流，佛教最初将西域的音乐带入中原，使西域的音乐有机会在中原得以传播，在传播的过程中，又与中原的乐舞相互融合，从而不断地促进了中原音乐的发展；其二，通过佛教的东渐，将西域许多的特色乐器传到中原各地，如竖箜篌和各种不同形制的腰鼓。这些乐器的传入，犹如给中原乐舞的发展输入了新鲜血液，有力地促进了中原汉乐的繁荣和发展，这的确是一个无可辩驳的事实。乐器种类的不断增加和丰富，不仅仅体现在乐队演奏方面的多样化，而是极大地丰富了音乐的创作和发展；其三，通过佛教壁画的描绘展现了许多的乐器图像，随着时代的发展，尽管一些乐器逐渐被淘汰了，而在壁画中我们仍然可以看得到原来的形状，尤其在佛教壁画中保留得最多。可以想见，如果没有那么多的佛教壁画存在，对于有些乐器来说，或许我们永远都是一个谜，无法知道它的本来面目，这也是文字所无法替代的；其四，在古代还没有发明任何摄录设备，乐舞的表现形式无法完整地保留下来，用绘画的形式描绘出来也许就是最理想的办法了；其五，在民间许多艺术形式早已销声匿迹，而在佛教寺院中还保留了一些古代乐器和乐谱。

乐舞壁画的虚实性

在敦煌莫高窟现存的492个洞窟中，其中有两百多个洞窟中的壁画，以不同的方式表现出了古代时期的乐舞形式。这些乐舞形式千姿百态，各有不同，既有阵容宏大的经变乐舞、出行乐舞，也有凌空飞舞散花奏乐的飞天伎乐，以及神秘莫测的不鼓自鸣乐和形式新颖的伽陵频迦，还有那些写实性很强的供养伎乐、婚俗乐舞等。另外，壁画中所展示出不同时代的乐器种类就有几十种，总数多达几千件。如此集中地展示古代时期的乐舞和乐器，而且历史之长久，内容之丰富，形式之多样，这在中国历史上都是前所未有的。

对于这些千姿百态的乐舞形式，观者无不赞叹叫绝。但在兴奋之余，人们常常又会产生一种疑问，对这些乐舞壁画的历史真实情况表示出一定的疑惑。由于这些不同的乐舞形式和不同种类的乐器，都是出现在佛教壁画之中，而且有些是文献中有着明确记载的，而有些却是文献中没有记载的，这往往会造成一些误会。如果是文献中有记载的，当然是完全可以相信的，也是可以确认的，而文献中没有记载的，或是文献中的记载显然与壁画中的图像不相符的，这就需要认真地加以分析研究，从中得出客观的结论。

关于壁画中出现的乐舞形式以及各种乐器，究竟是真实存在的，还是出于画工的虚构臆造？对于这一点，我认为不能简单地一概而论，而是要根据不同的形式和不同的情况进行分析判断。因为壁画中的乐舞形式是各不相同的，所以写实性的程度也就不同。有的是现实生活的再现，几乎是把现实生活中的场景搬到了壁画之中，有的是在现实生活的基础上，加以整合，有选择地描绘在壁画之中，而有的则是完全出于神话传说，正是由于具体情况的不同，所以反映事物的真实性也不同。

关于壁画中乐舞的虚实性大致有两种不同的观点：一则认为佛教本来就是一个虚幻缥缈的神奇世界，一切尽善尽美，庄严皎洁，完全是一个人们想象中的美好世界，与现实相差甚远，处处显露出它的虚构性和神奇感，因此，认为壁画中表现的

乐舞形式只是起着装点佛国世界的作用，并非实际存在；另一观点认为，虽然佛教中表现的一切具有浓厚的虚幻神奇色彩，但它毕竟是产生在一定的现实生活基础上的，并非完全出自画家的想象，佛教中的虚与现实生活中的实是相对而言的，没有现实生活的实，也就不存在佛教中的虚。确切地说，佛教的形式是社会现实生活的一种折光反映，现实生活是佛教产生的社会基础。

我们所说的虚与实，只是一种认识概念上的不同。所谓的虚是指现实生活中不存在的，所谓的实就是指现实生活中实际存在的。壁画中所表现的一切，虽然是佛教的内容和形式，但事实上从来都离不开人类的现实生活。因为，佛教是用来教化人的，所以它的内容和形式都是以反映人的思想为根据的，离开了人类现实生活的基础，就不可能达到教化人的作用。

从这个意义上说，佛教的一切内容都是离不开现实生活的。从壁画中的实际情况看，也是如此。壁画中所表现的一切事物，包括人物的形象，衣冠佩饰，亭台楼阁，山川河流，花草树木，车马器具，农事耕作等，无一不是人类现实生活中存在的。

壁画中的乐舞形式和壁画中的其他形式一样，几乎都是源于现实生活之中的。由于壁画中的乐舞形式多种多样，所以不同的形式有其不同的风格特点，因此它的写实性与虚构性也就有所不同。

当然，佛教要达到教化人的目的，扩大教义的宣传，就必然会选择人们所喜闻乐见的形式，使佛教壁画中的形式和内容更加完美，更为理想化，因而在现实生活的基础上根据人们的追求和愿望，对现实生活加以粉饰和美化，使其涂上一层神奇的色彩以达到传教之目的，这也是壁画中常见的一种做法。壁画中之所以出现了大量的乐舞形式，就是反映了当时的佛教为了吸引群众，扩大宣传，把最能体现美好愿望的歌舞也搬到了佛教的壁画之中。

佛教壁画中的内容和形式并不是现实生活的照抄照搬，而是有一定的选择性。所以，壁画中的形式一部分是保持了现实生活的原状，一部分或多或少地表现出一些被美化的成分。由于时代的不同，表现形式的不同，所以写实的程度和美化的程度也就有所不同。

壁画中的乐舞形式大致可以分为以下几种类型：一、飞天伎乐；二、天宫伎乐；三、不鼓自鸣乐；四、经变乐舞；五、世俗乐舞；六、伽陵频迦；七、药叉伎乐等。由于各种乐舞的表现形式不同，源于生活的类型也不同，所以从形式上看，

不同的乐舞形式展示了不同的时代特征。

飞天伎乐最初是由西域传入，她遨游于空中，自由飞翔，散花奏乐，其乐无穷，亦谓之香音神，美丽的英姿无不为人赞叹。然而，这种形式显然是由于佛教的特殊原因而产生的，从形式上看，五彩缤纷，虚无缥缈，这种形式完全出自人们的想象，在现实生活当中是不存在的，而她们的形象、服饰、动态以及所演奏的各种乐器，却都是来自现实生活当中，无一是超脱人间的，这些均属写实的部分。尤其引人注目的是，她们也随着时代的发展在变化，早期为西域人物形象，唐代却变为中原人物形象，丰满而又健美，这说明飞天最早由印度传入内地，初期仍保持了西域风格，后来渐变为中原风格，充分反映出她们也是时代的产物。至于飞天大都在空中，对于世人来说的确是不可思议的，可以说，这是画家将现实生活与神话传说巧妙结合的具体表现，也是虚与实的有机结合。

天宫伎乐的位置都是画在洞窟四周的上端，奏乐舞蹈，悠然自得，乐在其中。所持奏的乐器有箜篌、筚篥、阮咸、琵琶、铜钹、法螺、横笛。她们身居的楼阁形式，也是完全仿照了人类建筑的艺术特征，每一个伎乐各居一间楼阁，错落有致。但是，由于特定的绘画位置及完全固定的模式，在某种程度上更多地表现出了它的装饰作用，这体现了当时比较流行的一种绘画风格。这种乐舞形式主要出现在北周以前的早期壁画中，隋唐时期的壁画中已基本消失。天宫伎乐虽然有一定的装饰性，但也表现出了一定的写实性，它是把西域风格的乐舞形式，以一种装饰性的特点描绘在了佛教壁画之中。这种形式与飞天伎乐有所不同，它的写实性更强，只不过是把现实生活中的人供奉在佛界之中，因而变成了“神”。

不鼓自鸣乐的形式看起来非常特别，也非常神奇。壁画中有许多乐器在空中飘荡，无人演奏，自发其声，这种形式大都出现在壁画的上端，即佛国世界的空中。从表现形式上看，这种形式也是非常的特殊，乐器不用人演奏而要自发其声，古今中外，史无前例。但从这一形式的出现时代看，并不是无源之水，无本之木的臆造，而是事出有因，因为这种形式最早出自唐代，在此之前未曾出现过。唐代民间出现了一种玩纸鸢和木鸢的习俗，并将不同的乐器系在纸鸢或木鸢上面，然后放飞于空中，乐器在空中筝筝作响，此后，人们习惯把纸鸢和木鸢改称为“风筝”。唐人高骈的《风筝》诗云：“夜静弦声响碧空，宫商信任往来风。依稀似曲才堪听，又被移到别调中。”短短四句诗，却把当时人们放飞风筝的情景描绘得栩栩如生。画工们正是抓住了民间这一喜闻乐见的形式，描绘在壁画之中。然而，画家并不是

完全照抄照搬，所不同的是把纸鸢取消，在乐器上面系上不同颜色的飘带以代纸鸢，乐器在空中随风飘荡，铮铮作响，使其更加的神奇，这充分显示出古代画家丰富的想象力和卓越的创造才能。

经变伎乐乐队是一种完整的古代乐队形式，无论是乐器的组合还是乐队人数的编制，均有一定的规范性，整体结构严谨合理。经变乐舞主要表现在各种经变画中，如《东方药师变》《西方净土变》《观无量寿经变》等。乐队人数多者二十几人，少者二三人，一般多为十人左右。乐队排列为竖排形或一字形，竖排形最多。舞伎均在乐队的中间，所跳的舞蹈有《胡旋舞》《胡腾舞》《反弹琵琶舞》《腰鼓舞》等。虽然这种乐舞出现在佛教壁画之中，但从表现形式上看，它并非佛教中固有的形式，而是我国唐代宫廷宴乐中的坐部伎形式。据文献记载，坐部伎人数少，演奏时坐于堂上，立部伎人数较多，演奏时立于堂下，有坐部伎贵，立部伎贱之说。佛教中的一切是尽善尽美的，所以，他们只有可能选择高贵的坐部伎，而不可能选择地位低下的立部伎。

唐代时期的寺院中为吸引更多的信徒以达到传教的目的，在许多佛教活动场所都设有专门管理演出活动的和尚教坊。莫高窟是唐代最大的佛教活动场所，所以在这里也有一定的乐舞演出机构，藏经洞发现的一部分古乐谱和舞谱，就是他们曾经演奏过的遗谱。壁画中绘制的经变乐舞形式，正是依据当时的演出活动为蓝本而绘入的，因此说，经变乐舞的形式不是虚构的，而是有其现实生活根据的，是一种完全写实的形式。

世俗性的乐舞是民间现实生活的真实写照，完全展示的是现实生活中的各种场景。也可以说，这类乐舞形式是人类生活在佛教壁画中的纪实反映，大都与实际生活相关，体现了人们的生活情趣，展示了人们的精神风貌，有些甚至是当时有名有姓的敦煌世家豪族的活动场景。如156窟南壁下端的张议潮统军图，北壁下端的宋国夫人出行图，还有100窟中的曹议金统军图等，都展示了当地达官贵人的生活状况。张议潮和曹议金是晚唐五代时期的河西节度使，执掌着当时整个河西地区的行政大权，权势显赫。由于张议潮曾经大举起义，推翻了占领河西地区长达七十余年的吐蕃统治，收复了整个河西地区并重归唐朝管辖，功绩卓著，因而受到人们的爱戴和朝廷的重用。正是出于这种原因，为了充分展示当时的盛况，壁画中才有可能将这一历史上的重大事件记录下来。

除此之外，在莫高窟360窟的壁画中，还有反映现实生活中的宴饮乐舞，445窟

中的婚宴乐舞，以及其他洞窟中生活气息十分浓厚的百戏等，都是写实性非常明显的形式。

在莫高窟壁画中除了各种乐舞形式之外，还出现了许多形制不同的各种乐器，如曲项琵琶、长梨形琵琶、圆梨形琵琶、五弦、筝、琴、竖箜篌、凤首箜篌、横笛、法螺、竖笛、排箫、筚篥、义觜笛、笙、角、毛员鼓、都昙鼓、各种腰鼓、揩鼓、鸡娄鼓、鼗鼓、建鼓、悬鼓、羯鼓、钲、铜钹、方响、拍板、铎、胡琴（二胡），以及一些变形的乐器，如葫芦形琵琶，还有一些是文献中没有记载的，而壁画中却存在的，如莫高窟217窟北壁上端不鼓自鸣乐中的铜叉（与今之音叉有相似之处）。

壁画中出现的各种乐器有几十种，数量多达几千件，往往一种乐器不仅有大、中、小之分，而且还有各种乐器的变形。对于这些乐器的存在，在学术界有着不同的看法，有人认为有的乐器是存在的，而有的乐器是画家臆造的，现实生活当中根本就不存在。

经过多次的实际观察分析，我认为凡是壁画中出现的乐器，都是现实生活中存在的，而不是画家臆造，也不是完全出自画家的想象和虚构。对于某种形式的存在，可能是来自现实生活当中，也可能源于民间传说和神话故事，来自现实生活中的肯定是写实性的，而来自于民间传说或神话故事的，那一定是根据传说故事演化而来的，所以虚构的现象是非常明显的。而乐器的存在都是非常具体的，没有更大的想象空间，作为画家也不可能随意就编造出一种乐器来，所以，壁画中乐器虚构的可能性非常小。

当然，壁画中的乐器并不是每一件都描绘得栩栩如生，准确无误。这主要取决于画家对乐器了解的情况，有的画家可能有一定的音乐知识，对乐器的具体形制和性能比较了解，所以在绘画时得心应手，描绘得比较准确完整，而对乐器了解比较少的画家来说，也只能是照猫画虎，不可能将每一件乐器都描绘得准确无误。壁画中有许多乐器只能看出大致的轮廓，但具体的细节却描绘得非常简单粗略，这与当时的实际情况有关。

另外，壁画是佛教的产物，所以乐舞艺术不可能占主导地位，只是对佛教壁画的一种点缀而已。如此说来，壁画中的乐器只有描绘中的疏略，而不存在完全的虚构。

从壁画中看到的舞蹈有胡腾舞、胡旋舞、腰鼓舞、莲花童子舞、反弹琵琶舞、

长绸舞等。对于壁画中的各种舞蹈形式，都是当时社会上比较流行的舞蹈，不存在任何的臆造和虚构。如胡腾舞、胡旋舞、长绸舞都是当时非常盛行的舞蹈形式，而这些舞蹈有的是中原旧有的传统舞蹈，而有的是由西域传到中原的，并在中原得到不断的改进和发展，使其更加具有时代特征。

唐代时期，中原乐舞的发展达到了相当高的水平，然而，其中有很多的乐舞形式都是从西域各地的少数民族中传来的，在当时中原人的概念中，凡是从西域各地传来的东西都要在其前面加上一个“胡”字，凡是西域的少数民族，也不管是那一种民族，统统称之为“胡人”。因此，在当时的长安城里以及其他一些地方，曾经刮起了一股“胡风”，人们竞相穿胡衣，戴胡帽，跳胡舞，就连妖艳的胡女也格外的引人注目，也成了一些女性谈论和效仿的榜样。

这种现象自从丝绸之路开通的汉代起，就一直非常盛行，而且延续了相当长的历史时期。在所有的西域乐舞中，当时最有名的胡旋舞、胡腾舞更是独领风骚，出尽了风头，因而唐代的许多诗词中都是赞美西域乐舞的，所以，在莫高窟唐代的壁画中，尤其是大型的经变乐舞中，多处出现了“胡旋舞”和“胡腾舞”图像，这显然是与当时的社会现象有关。

从这一点可以看出，壁画中的舞蹈都是现实生活当中存在的，而且是以完全写实的方式，将舞蹈中最精彩的一瞬间记录了下来。因此，壁画中的舞蹈不存在任何虚构成分。

任何一种艺术形式的产生有其一定的历史根源，无论是源于现实生活，还是来自民间神话传说，它都是有出处的，绝对不会是无源之水。

历史在不断地前进，在前进过程中，有的事物逐渐被淘汰，有的事物被流传了下来，而有的则是在某一种形式上不断变化发展派生出来的，既有历史的踪迹，又有当时的时代特征。因此，在前世已被淘汰的东西，对于后来者只能通过历史记载来了解，由于世间之大，任何一个时代也不可能将所有的事物记录下来，就是记录下来的东西也不可能每一件都记录得详细准确，因此这就为后人的认识造成了一定困难，正是出于这种原因，我们对历史遗留下来的东西要进行考古研究。

可以说，壁画中的图像有些是对文献记载的一种补充，有些甚至是对文献记载的纠正。

从敦煌壁画中可以看出，有许多在文献中没有记载的东西，而壁画中却多次地出现了。虽然不能在文献中找到任何的答案，但事物的存在的确是个事实。对于这

种情况我们不能简单地否定，也不能把一些暂时还不能认识和理解的东西都统统归之于画家的臆造和想象。壁画中的乐舞形式以及存在的各种乐器图像，都是有其历史根据的，至于有些乐器描绘得不够准确是有其具体原因的，并不能说明它是不存在的。

敦煌乐舞中的对称美学

浩如烟海的敦煌壁画艺术不仅内容丰富，而且形式也是千姿百态，在这样一个浩繁博大的艺术工程中，既要体现出艺术形式的多样性，又不脱离人们的审美意识和欣赏规律，这就需要一个让人们共同能够理解和认同的形式贯穿其中，这个形式就是“对称”。

对称是长期以来在实践中探索出的一种符合人们审美需求的形式，正是基于这样一种形式，人们才有了一个统一的审美标准。审美标准的不同往往会影响和决定事物发展的基本规律。因此，一种审美标准一旦形成之后是不会轻易改变的，它将会贯穿于社会生活的各个方面。

壁画中的乐舞艺术形式可谓千姿百态，不可胜数。但是，无论是飞天伎乐、天宫伎乐、经变乐舞，还是民间俗乐，尽管形式不同，内容不同，风格不同，而在表现形式上却有着共同的特点，这个最突出的特点，就是在这些不同的艺术形式中，都体现出一种对称的美学思想，而且这种美学思想始终贯穿其中。

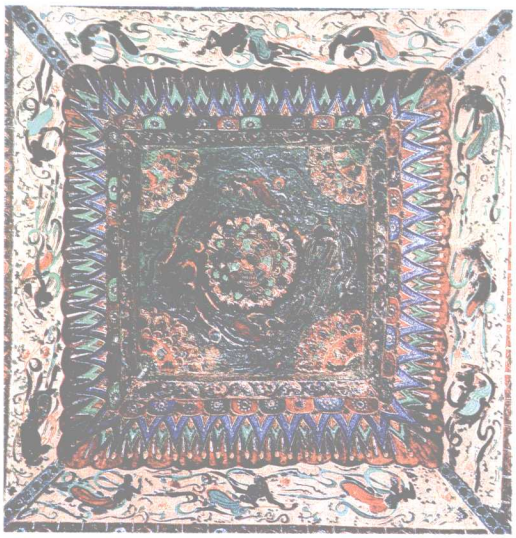
敦煌乐舞的对称美学思想主要反映在两个方面：一是反映在形式上，一是反映在内容上。就形式而言，主要表现在壁画各种不同的乐舞形式中，而内容方面的对称美学思想则反映在具体的创作上，如古谱、舞谱及歌辞等创作中。

壁画乐舞中的“对称”美学思想，反映在以下几个方面：

一、飞天伎乐中的对称形式

飞天伎乐是壁画中最早出现的乐舞形式之一。这种形式都是描绘在洞窟的顶部或洞窟四周的上端，成双成对，潇洒飘逸，前呼后应，排列成不同的队形，或手持乐器，或手捧鲜花，遨游长空，奏乐散花，悠闲自在，其乐无穷。

从形式上看，这些形形色色的飞天婀娜多姿，形态优美，灵动飘逸，各具特色。但从整体的排列形式上看，却非常注重内容和形式统一，也特别讲究对称式的格局。



藻井飞天　莫329窟　（初唐）

莫高窟329窟顶部藻井中的飞天，就是比较典型的对称形式。从图中可以看出，这是一个对称的四边形飞天伎乐形式，藻井中有两层飞天，外层的飞天以逆时针方向飞旋，每一边都有三个飞天，她们中有的在演奏乐器，有的在扬手散花。中间的圆形图案周围 有四个飞天围绕圆形图案，周而复始急速旋转，动感非常强烈。

从这个藻井中的整体图案看，不仅里外两层飞天形成了鲜明的对比，而且所有的飞天都是贯穿于正方形的图案之中。正是这样一个正方形的图案，从而奠定了对称形式的基本格局。对称的形式并不只限于飞天的形式，而图案中的所有形式都是对称的。

莫高窟401窟藻井中的四飞天，画在一个方形藻井的四个角，因此，无论从那一个角度看都是完全对称的，从对角看是两个琵琶对称，横笛与笙两件常规奏乐器形成了对称的格局。

从壁画中的藻井图案看，凡是藻井中的飞天基本上都对称，整体布局上下左右都是对称的，这也是壁画藻井中最为突出的一个特点。

除了藻井中的飞天伎乐形式之外，描绘在洞窟四周上端的飞天也是非常注重于对称的关系，这不仅仅只限于奏乐的飞天乐伎，散花的飞天也是如此。

壁画中千姿百态的飞天有逆时针飞的，也有顺时针飞的，虽然形式多样，但不管哪一种形式，从整体格局来看，都离不开对称这一基本形式。

藻井飞天　莫401窟　（初唐）　杨东苗　临摹

飞天乐伎　榆10窟　（西夏）

榆林窟10窟中的飞天，就是比较典型的对称式飞天。在这个洞窟中有许多姿态不同的飞天，但在表现形式上，却无一例外地都是以对称的形式出现。

上图中的两个飞天，就是榆林窟10窟中的飞天形式。可以看出，这两个飞天形成了对飞的形式，左边的飞天在吹奏凤首横笛，右边的飞天在演奏拍板，虽然两个飞天所演奏的乐器有所不同，但表现形式上一左一右，形成了鲜明的对称式格局。

这种对飞形式的飞天在壁画中随处可见，如莫高窟322窟、219窟、220窟中的飞天，不仅有双飞天对飞的姿态，而且还有4飞天对飞的现象。

二、天宫伎乐中的对称形式

天宫伎乐是早期壁画中出现的一种形式，从绘画的风格上看，它是西域文化的产物，无论是人物的形象还是阁楼式的建筑艺术，都反映了古代西域文化的特色。

相对而言，天宫伎乐的形式不及飞天伎乐那样灵活自由，在表现形式上则更加地传统化和格式化，他所表现的形式是限制在一定的范围之内，基本上都是一人占据一阁楼，而且不可逾越这一特有的形式，因此，从这个意义上讲，天宫伎乐的形式比较单一，在形式上更加突出地表现了对称的格局，从图中可以看出，虽然人物的表现姿态各有不同，但基本的形式都是相同的。

天宫伎乐的形式，基本上都是出现在洞窟四周的上端，虽然每人各居一个阁楼之中，但整体上仍然是一个完整的乐舞组合形式，而并不是单独存在的。至于每一组天宫伎乐中究竟是多少人，从壁画中的实际情况看，这似乎没有绝对的定数，人数可多亦可少，少者六七身，多者可达三四十身。天宫伎乐中人数的多少，从某种意义上看与洞窟的大小也有关系，画面大而人数多，画面小人数也少。

天宫伎乐中的形象也有所不同，有的是演奏乐器的乐伎，有的是手舞足蹈的舞伎，也有个别壁画中出现了人身兽头的怪物，据说是西域的一种神像。尽管这种形式最初是从西域传来的，但在其排列形式上也同样表现出了对称的美学思想。如莫高窟249窟中的天宫伎乐，就是以对称的形式而排列的，这个洞窟中的天宫伎乐非常丰富，在洞窟的四周共有几十个伎乐，其中有乐伎，也有舞伎。

从图中可以清楚地看到，在其排列形式上，舞伎与乐伎相间，一个舞伎对一个乐伎，虽然舞者的姿态有所不同，乐伎演奏的乐器各有不同，但从整体的排列形式上，依然形成了舞伎与舞伎的对应，乐伎与乐伎的对应，乐伎与舞伎的对应，而且对称的特点非常突出。

天宫伎乐的形式在早期的壁画中出现比较多，而晚期壁画中相对出现的少，但是，无论是早期还是晚期壁画中只要出现天宫伎乐的形式，其基本形式都是相同的，非常明显地可以看出相互对应，形式单一，格局相同的必须形式，因此对称的美学思想在天宫伎乐中体现的最为明显。

天宫伎乐　莫249窟　（西魏）

乐舞　药师经变　莫100窟　（五代）

三、乐队中对称形式

经变是佛教中一个专用术语，简单地说，就是把经文的内容用图像的形式表现出来，而把经变中出现的乐舞形式，可称之为经变乐舞。

经变乐舞具有场面宏大、形式统一、写实性强等特点。在各种不同的乐舞形式中，经变乐舞风格鲜明，特色突出，内容丰富，是乐舞壁画中最独特的形式之一。经变乐舞这一独特形式最早出现在初唐时期，在早期的壁画中没有出现过。虽然说佛教是由印度传入中国的，但这种乐舞形式却不是印度原有的形式，而是地地道道的中国产物，它是中原宫廷乐舞中坐部乐在壁画中的反映。同时，这也反映了佛教中国化的实际过程。经变乐舞的排列形式最为明显的就是“对称”。一般情况下，都是乐队中的乐伎分别坐在两边，舞伎位居中间。

乐队中的人数有多有少，少者只有几人，多者可达二三十人，但是无论人数是多是少，乐队左右两边的人数却是完全相等的，而且演奏时的姿态也基本相同。如莫高窟100窟《药师经变》中的乐舞，就是一组以吹奏乐为主，而且是完全对称的一组乐队，左右两边使用的乐器完全相同。

经变乐舞　阿弥陀经变　莫61窟　（五代）

经变乐舞的形式，不仅乐队两边的人数相等，形成“对称”的形式，而且在其舞台的布局和设置上，也非常讲求形式和结构上的“对称”。

莫高窟61窟《阿弥陀经变》中的乐舞，是非常典型的一组“对称”式经变乐舞。这组乐舞的“对称”不是单一形式的，而是由多种形式的“对称”组合而成的。首先是乐队形式的“对称”，可以看出，坐在乐队左边的乐伎共有5人，而坐在乐队右边的乐伎也同样是5人，而且基本的排列形式都是相同的。在乐队的中间有4个舞伎，其中有两个是鸟舞舞伎。从舞者的姿态中可以看出，中间两个舞伎的舞姿以及服饰都是完全相同和“对称”的，而在其两侧的两个鸟舞舞伎，其装扮和舞姿也是完全相同和“对称”的。就表演者和演奏者的形式看，整体上形成了乐队与乐队、舞伎与舞伎、鸟舞与鸟舞、乐队与舞伎的多种“对称”形式。

除此之外，这组乐舞中不仅在表演形式上是“对称”的，而且舞台的设计也别具一格，新颖独特，相得益彰，均等“对称”，是经变乐舞中少有的一种舞台设计形式。从图中可以看出，乐队人员所坐的是一个弧形的舞台，而中间跳舞的两个舞伎却是每人占据一个方形的小舞台，假若我们从中间将此分开，就会发现这两半是完全“对称”的。

“对称”的形式是多种多样的，有完全对等的“对称”，也有不完全对等的“对称”。然而，像这组乐舞中不仅演出形式完全的对等“对称”，而且舞台的布局结构也是完全的对等“对称”，在壁画中也是比较少见的。

四、舞蹈中的对称形式

壁画中的舞蹈形式是多种多样的，有单人舞、双人舞、三人舞、四人舞以及组合式的群舞。由于用意不同，舞蹈的表现形式也不同，有经变中的舞蹈，有出行仪仗中的舞蹈，也有民间生活中的宴饮舞蹈等。

舞蹈中的“对称”形式，最为明显的是经变中的舞蹈。每一个经变乐舞中的舞伎人数各有不同，有两个人或四个人的对舞形式，而有的经变乐舞中则只有一个舞伎，如果说两个或四个舞伎是完全“对称”的，那么一个舞伎从表面现象上看，似乎很难形成“对称”的格局。其实并非如此，如果我们将舞伎单独地看，当然显现不出“对称”的格局，但从乐舞的整体表现形式上看，她仍然处在一个完全“对称”的形式之中，这从所有的经变乐舞中可以得到证实。

莫高窟220窟南壁下端中的经变乐舞是一个大型的乐舞组合，从图中可以看出，两个舞伎的服饰和头饰一模一样，而且所跳的《胡旋舞》的姿态也完全相同，无论是弹指扭腰的动作，还是提膝点脚的姿态，都形成了完全统一对等的“对称”形式。

双人胡旋舞　莫220窟　（初唐）

鸟舞与舞伎　莫148窟　（盛唐）

莫高窟148窟东壁经变乐舞中的四人舞是一组形式非常特别的舞蹈组合形式，从图中所看到的情况是，舞伎分为上下两组，上面两个舞伎的舞蹈姿态完全相同，而且舞伎的装饰也是一模一样，下面的两个舞伎装扮成人头鸟身的舞伎，无论是舞蹈的姿态还是舞伎的装饰都是完全相同。

这组舞蹈不仅在其表现形式上非常的特别，而且风格鲜明，别具一格，创意新颖，具有强烈的视觉冲击效果，是壁画舞蹈中的精品，也是壁画中极为少见的舞蹈形式之一，同时也反映了唐代乐舞发展的盛况。

尤为突出的是，这组舞蹈的“对称”形式非常明显。上面两个舞伎的“对称”，下面的两个鸟舞舞伎的“对称”，以及上下两组舞蹈形成了对比式的“对称”。无论是从上下看，还是左右看，都是完全统一协调的“对称”形式。

莫高窟156窟南壁下端张议潮出行仪仗中的舞队，是行进中所表演的一种舞蹈。这个舞队中共有八个舞伎，分为两列，每列四人，相对而舞。从舞者的舞姿和装饰特点可以看出，她们正在表演的是当地流行一时的吐蕃舞。

由于吐蕃曾经占据敦煌长达70余年，因此，吐蕃文化在这里不断渗透，留下了很深的影响。虽然当时的敦煌人张议潮率兵起义，一举推翻了吐蕃政权，但几十年所产生的文化影响不会在很短的时间内完全消除，所以，尽管政权已经变更，吐蕃文化的影响依然存在。

从这组舞蹈中可以看出，不仅汉族舞蹈中非常讲究“对称”形式，在当时的少数民族舞蹈中，也是非常注重“对称”的形式。经变乐舞中是这样，行进中所表演的广场舞也是如此，“对称”的形式始终贯穿于各种舞蹈之中。汉族舞蹈如此，少数民族舞蹈也是如此。

舞蹈的“对称”形式，从根本上讲首先是取决于内容的编排形式，因为形式是内容的具体体现，有什么样的内容才会产生什么样的表现形式，内容决定形式。敦煌舞的创作也是如此，同样离不开这一基本的规则。

从敦煌曾经发现的舞谱中看，所反映舞蹈动作的律动节奏基本形态，以及具体表演的内容，都是相辅相成完全对应的，这从舞谱的基本表述方式上就可以看出，如《浣溪沙》舞谱。

令送令送	令令令	舞送	□□□
妥送妥送	妥妥妥	据送	据据据
舞送舞送	摇摇摇	摇送	摇摇摇
妥送妥送	妥妥妥	据送	据据据
舞送舞送	妥妥妥	妥送	妥妥妥
奇送奇送	奇奇奇	据送	据据据
舞送舞送	妥妥妥	妥送	妥妥妥
据送据送	头头头	头送	头头头

从这些舞谱中可以看出，在其排列形式上非常规范，也非常有规律性。舞蹈的表现形式就是舞谱的具体体现。

然而，舞蹈的表现形式尽管千姿百态，变化多端，但始终是与音乐紧密地联系在一起，因为舞蹈离开了音乐也就无法进行表演。当然，这里所说的音乐并不是指绝对有旋律才视为音乐，实际上，只要有节奏的存在就是音乐的一种体现。从这个意义上说，舞蹈始终是基于音乐基础上的，进而言之，舞蹈的“对称”又是取决于音乐的创作。

从中国的传统文化看，从来都是乐、舞、词三者联系在一起的。严格地说，乐、舞、词是三种不同的艺术形式，然而三者之间又有着内在联系，而且又是结合在一起的统一体，有舞必有乐，有乐必有词，三者相互关联，密不可分。虽然如此，但音乐又是这三者的基础，无论是手舞足蹈，还是以曲填词，都必须按照特定的音乐结构进行创作，离开了这一基本原则，也就无法达到统一和谐的目的。

敦煌古谱就是集乐、舞、词为一体的唐代大曲，三者间以音乐为基础，即音乐创作在先，舞蹈和曲词的创作在后，因为曲词和舞蹈的创作是按照音乐的创作结构而进行的。可以说，舞蹈的律动节奏必须服从于音乐节奏，舞步或前进，或后退，或左转，或右转，都是有一定规律性的。只有这样，三者才能形成一个完整的统一体。音乐的结构是“对称”的，那么舞蹈和曲词的结构、韵律、节奏也必然是相同和一致的。

音乐的创作离不开起、承、转、合的基本规律，而中国传统的歌词创作也是如

此，非常讲究对仗的原则。如敦煌遗书中的曲辞《水鼓子》：“中国常依礼乐经，远蕃无不进王庭。昆仑倍物犀腰带，尽是通天鸟曾形。”这首词可以填入敦煌古谱第二十五曲的《水鼓子》中，其曲式结构和词式结构是完全相合的。中国古代的词牌格式十分严谨，依曲填词是其最基本的格式之一，它限定了词式结构和句式结构以及词句间的关系，这种结构有利于乐、舞、词的统一和协调。

除了表演艺术之外，从壁画中所看到的各种乐器图像，其形制也是完全“对称”的，如：琵琶、古筝、箜篌、方响、凤首琴、筚篥、横笛等。虽然这些乐器形制各不相同，有吹的，有弹的，也有击奏的，但每一件乐器都是一个完全对等的“对称”体，这样的例证数不胜数。可以这样说，不对称的乐器是一个不完整的乐器，不完整的乐器是无法实际使用的。

“对称”是人类一种基本的思维定式，它涵盖了人们对一切事物最基本的审美意识。在纷繁的万物之中，人们在审视的过程中，无论如何都会自觉不自觉地有一个审视的标准，而这个最基本的审视标准就是“对称”，甚至可以说这是人们思想中固有的一种模式。无论是古埃及的金字塔，还是现代修建的高楼大厦，都无一例外地反映出“对称”美的格局。建筑艺术如此，乐舞艺术也是如此，中国人如此，外国人也不例外，“对称”是人们思想中坚不可摧的一种审美观念。

敦煌乐舞艺术是人类艺术发展过程中的一个缩影，因此离不开艺术发展的基本规律，尽管在其表现形式上千变万化，但都是基于一定的审美基础之上的。

历史在发展，社会在进步，科学技术日新月异，人们在不断创新发展过程中寻求更加新颖的形式，以达到更高的审美需求，这是人们对传统观念的一种革新，也是一种新的自我挑战。因此，“对称”这一长期存在于人们头脑中的审美形式，也在不断变化之中。人们似乎在寻求打破绝对的“对称”形式，而在尽可能地寻求创造出一种新的形式，这种形式就是“对称”中的不“对称”形式，也就是说，总体形式上仍然是“对称”的，但在某些细节上又是不“对称”的，体现出一种现代人的审美意识。

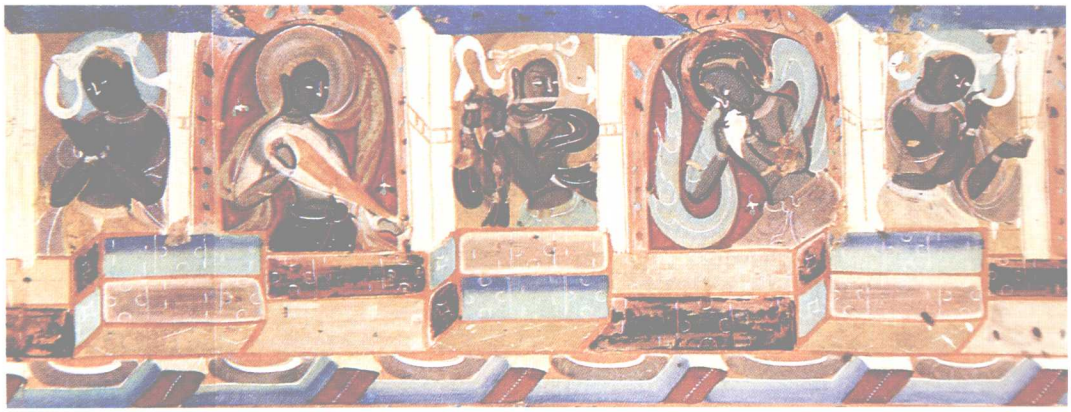
这种追求既保持了人们的传统审美意识和观念，又让人具有耳目一新的感觉。然而，无论怎样变化，“对称”这一美学思想在中国根深蒂固，历史悠久，它已成为人们对任何一种事物的审美理念。同时，“对称”美学思想也是对中国传统“和”字的理解和表现，因此，这一美学思想将永远牢固地树立在人们的心中。

天宫伎乐

天宫伎乐是敦煌早期壁画中出现的一种乐舞形式，这种形式最早见于北魏的洞窟壁画中，在其后的西魏及北周时期的洞窟壁画中常有出现，大约到了隋代以后这种形式被其他的形式所代替，从而逐渐消失。

虽然天宫伎乐的形式最初源于佛经，但这一名称并非出自印度，而是敦煌壁画艺术中的一个专用名称。顾名思义，所谓的天宫伎乐，就是指一种在佛国天空的阁楼中奏乐散花，歌唱舞蹈的乐舞，这种形式在早期壁画中具有强烈的渲染意味和非常突出的装饰特点，因此，特别引人关注。

关于这种形式产生的来历，大约有几种不同的说法。一是认为它来自于“帝释宫”，即在帝释天所居宫殿中，有诸多伎乐在歌唱、奏乐、舞蹈；另一说法是源于弥勒所居兜率天宫的乐舞活动。《佛说观弥勒上升兜率天经》：“尔时此宫有一大神，名劳度跋提……莲花上有无量亿光，其光明中具诸乐器，如天乐不鼓自鸣，此声出时，诸女自然执众乐器竞起歌舞。”在壁画上的天宫伎乐中，常常会看到有一个魔鬼似的大头像，与歌舞奏乐的伎乐并列在一起，随乐而舞，形式非常奇特。还



天宫伎乐　莫249窟　（西魏）

天宫伎乐　莫249窟　（西魏）

有一种说法，认为天宫伎乐与飞天伎乐如出一辙，只是在其具体的表现形式上不同而已，在以往的论述中，也常有将天宫伎乐归类于飞天伎乐的现象。

实际上，天宫伎乐与飞天伎乐在表现形式上有着很大的不同。飞天是自由地遨游于空中的，而天宫伎乐则是身居阁楼之中。相对而言，天宫伎乐要比飞天伎乐的写实性更强，因此，不能将天宫伎乐和飞天伎乐混为一谈。

从形式上看，天宫伎乐可能源于《佛说观弥勒上升兜率天经》。如莫高窟249窟的天宫伎乐图中，除了舞蹈者、奏乐者，还有长鼻深目，形象怪异的头像，这与佛经中的记载比较接近。

天宫伎乐的形式，一般情况下都是画在洞窟四周的最上端，当然也不是绝对的，有的只画在一面墙上，有的画在两面墙上，有的四面墙上都画，也有个别的画在人字披上。但无论哪一种表现形式，其在壁画中的基本位置是不变的，都是画在壁画的上端，没有将天宫伎乐画在中间位置的，更没有将其画在下端的，这一点是相同的。

天宫伎乐的表现形式看上去是一组庞大的乐舞队，而从整体画面上看，却似乎又是主画面中的一种边饰，一种形式，两种用途，实为画家的一种奇妙构想。从形式上看，它的确增加了壁画的美感效果，而从内容上讲，它不失为一种极为丰富的乐舞表现形式。

壁画中的天宫伎乐，大者一组中有几十人，小者也有十余人。形式上的相同而内容上的不同，是天宫伎乐的又一特点，因为在壁画上所有的天宫伎乐中，没有一组是完全相同的，其表现形式主要有四种类型：一、完全由舞伎所组成，舞队中没有一个演奏乐器的乐伎，这是一种舞蹈形式的组合；二、完全由乐伎所组成，乐队中没有一个舞伎，所有天宫伎乐都是演奏乐器的乐伎，这是一种乐队形式的组合；三、既有演奏乐器的乐伎，又有手舞足蹈的舞伎，形成了舞乐相间的形式；四、以乐舞伎为主，在其中又有散花者、怪头像等其他形式，五花八门，不拘一格。从总体上看，这四种形式包括了天宫伎乐的基本内容和形式。

莫高窟435窟中的天宫伎乐完全是一组乐队组合形式，所有的乐伎都在演奏着不同的乐器，其中没有手舞足蹈的舞伎。从图中可以看出，乐伎所演奏的乐器，依次为琵琶、法螺、凸头鼓（此鼓的形制甚为独特，两头大而中间小，但完全不同于一般形制的腰鼓）。乐伎也是上半身裸露，下系长裙，由于所演奏的乐器各不相同，所以各自的表情也是千姿百态，各显神通，非常夸张，这也是早期壁画中出现的最有特点最有代表性的天宫伎乐形式之一。

天宫伎乐　莫435窟　（北魏）

天宫伎乐　莫251窟　（北魏）

莫高窟251窟中的天宫伎乐是北魏时期的绘画作品，在这一组的天宫伎乐中，表现出的伎乐都是舞蹈者而没有乐器演奏者。从图中可以看出，几个舞伎都是上身裸露，腰系彩裙，每人各居一阁楼之中，扭动腰肌，姿态各异，表现了一种独特的舞蹈形式。相对而言，这种完全以舞蹈形式组成的天宫伎乐在壁画中也是比较少见的，因此，这种形式是早期壁画中具有一定代表性的天宫伎乐。

莫高窟248窟中的天宫伎乐是一种乐舞相间的组合形式，即在此天宫伎乐中既有演奏乐器的乐伎，又有手舞足蹈的舞伎。从图中可以看出，中间是一舞伎，上身裸露，肩披彩带，下系长裙，两手舞动，在其左边的是一乐伎，他所演奏的乐器是法螺，而在其右边的乐伎所演奏的乐器，是由西域传入的一种弹拨乐器——竖箜篌。

天宫伎乐　莫248窟　（北魏）

从这几种不同的表现形式看，在早期壁画中的天宫伎乐中，就有多种形式存在。

天宫伎乐　莫228窟　（西魏）

在所有的洞窟壁画中，所表现的每一组天宫伎乐都是各不相同的，这主要是取决于画家在构思过程中，为了避免形成千篇一律的风格和形式，在一定的固定模式之内尽可能地有较大的突破，从而达到固定模式中的多样化形式，天宫伎乐的形式本无定式，只是传到中国以后画家才根据佛经中的提示和具体情况，依据现实生活进行再创作。

莫高窟288窟中的天宫伎乐是属于西魏时期的绘画作品。在这组天宫伎乐中，有数十个伎乐整齐地排列在一起，其中有散花的伎乐，同时也有奏乐舞蹈的乐伎和舞伎。从图像中所看到的，演奏乐器者居多，舞蹈者和散花者却比较少。这是一个比较明显的变化过程，北魏时期的以舞蹈者居多，其后逐渐变化为以奏乐者居多，而且越是往后这种现象越明显，这也反映了一个时代的发展变化过程。

天宫伎乐的形式，是敦煌早期壁画中的一种乐舞形式，也是中西文化交流融合的一个初始过程，它既有西域文化的特点，也有中原文化的痕迹。但从总的形式上看，西域的文化特点仍然比较突出，这是由于佛教文化在进入中原的初期，中原文化还没有完全渗透于佛教文化之中的缘由。这种形式到了隋代时期已经是非常少见，而到了唐代时期，这种形式已基本销声匿迹了。

自唐代出现了大型的经变乐舞形式，这种形式是唐代宫廷乐舞在佛教壁画中的体现，从此经变乐舞取代了天宫伎乐。

天宫伎乐　莫288窟　（西魏）

飞天伎乐

飞天，又名香音神，最早源于古印度神话传说。据佛经中说，飞天是由乾达婆衍化而来，梵文为Gandharva。飞天的形象是随着佛教的传入而进入中国的，所以，其形象始终都是出现在佛教壁画之中。

敦煌壁画中的飞天形象绚丽多姿，千变万化，美不胜收。在莫高窟的492个洞窟中，其中270多个洞窟中就有飞天，总计达4500多身，如果加上安西榆林窟和敦煌西千佛洞壁画中的飞天，其数量超过了5000余身，在莫高窟第290窟的一个洞窟中就有飞天154身。由于洞窟的大小不同，加之壁画内容的不同，所以飞天的形式及大小也有不同，最大的是盛唐130窟中的飞天，长达两米多，而最小的飞天不足5厘米。由此可见，敦煌艺术中的飞天形象之浩繁，堪称中国佛教艺术之最。

在佛教中，飞天是“天龙八部”中八位护法神之一。每当佛陀讲经说法时，他们都会凌空飞舞，奏乐散花，所以飞天亦称为“飞天伎乐”。这里的“伎”是一个泛称，古代把歌舞百戏中的艺人均称之为“伎”，如把唱歌者称之为歌伎，跳舞者称之为舞伎，而把奏乐者称之为乐伎，在佛教壁画中同时把散花的飞天也包括在“伎”的范围之内。

飞天的形象在莫高窟早期的275、272窟壁画中就已出现，此后，在历代一直延续下来。早期壁画中的飞天，简约粗犷，人物为西域形象，飞天上身半裸，尤为突出的是外露肚脐，下穿裙裤，手捧鲜花。

壁画中的飞天伎乐形象也是随着时代的发展而变化，至隋唐时期，壁画中飞天的形象已由原来的西域风格逐渐变化为中原风格。唐代时期壁画中的飞天最为丰富，大大小小，形形色色，已是千姿百态，婀娜多姿，不仅数量为历代之最，而且形象亦为历代之最美。

壁画中的飞天伎乐一部分画在洞窟顶部的藻井中或人字披上，而大多数则画在洞窟四周的上部，从所画的位置看，它代表的是佛国的天空。

飞天伎乐　莫248窟　（西魏）

壁画中的飞天依次排列，成行成队，周而复始，相互追逐，奏乐散花，气象万千。在飞天伎乐中，有的只管散花，有的弹奏乐器，而更多的则是奏乐者和散花者参差相间，遨游空中。

飞天的形象在壁画中出现得比较早，但最早的飞天多以供奉者的形象出现，而奏乐者则比较少，随着时代的发展，在其后来的飞天中奏乐的飞天逐渐增多，形式也在不断地变化。

莫高窟248窟中的飞天形式，其格局是一幅屏风式的组画，每一条幅中画一身飞天，十余个条幅组合在一起描绘了十余身飞天，而且形成了对飞的形式。飞天手中持有横笛、阮咸等各种乐器，一边遨游，一边在演奏乐器，这也是西魏时期非常有代表性的一种表现形式。

飞天的绘制并不是随心所欲，而是根据不同的窟形，不同的墙面以及不同的绘画风格而定。

由于早期的洞窟形制多为中心塔柱式，所以窟顶为人字披形，比较适合这种屏风式的绘画风格，而后来的洞窟多为覆斗型，所以，这种条幅式的飞天形式不再出现，其主要原因就是受制于洞窟形制的变化。

有的洞窟中只出现了几个飞天，有的洞窟中则出现了数十个飞天，这种现象没有绝对的定数，而是画家因地制宜设计方案，有时也受个人喜好的影响。

莫高窟285窟中的两个飞天，一前一后，相互配合，追逐而行。前边的飞天在弹奏竖箜篌，后边的飞天手持阮咸。由于二者都在弹奏乐器，而不是供奉者和散花者，也不是舞蹈者，因此，从严格的意义上讲，这是两个名副其实的飞天乐伎。飞天伎乐是对所有飞天的一种总称，而飞天乐伎或者飞天舞伎是对某一飞天具体行为的界定。

飞天乐伎　莫285窟　（西魏）

西魏是莫高窟建造的初期，因此，这个时期所建造的洞窟，无论是洞窟的形制还是壁画中的内容，都比较明显地突出了西域的风格，285窟是非常有代表性的一个西魏洞窟，壁画内容非常的丰富，尤为突出的是，在这个洞窟的壁画中不仅有西域的风格和内容，而且也同时出现了中国传统的道教内容，西域佛教与中国传统文化融合在一起，从而集中地反映了中西文化的交流和融合过程。壁画中的这两个飞天乐伎，一个所演奏的是中国的传统乐器阮，另一个所演奏的是西域的传统乐器竖箜篌，从这两个飞天中也可看出在当时的历史条件下中西乐舞交流的具体情况。

飞天伎乐　莫249窟　（西魏）

早期壁画中的人物形象基本上都是西域风格，而这两个飞天伎乐显然不是西域人物形象，是典型的中原人形象。从绘画风格上看这个时期有了非常明显的变化，这也是佛教中国化的一个历史见证。

莫高窟249西壁龛顶南北两侧各有两个飞天伎乐，表现形式非常独特，南侧的两个飞天一个在吹奏笙箫，一个在击打腰鼓。北侧的两个飞天一个在吹奏横笛，一个在拍打腰鼓。四个飞天伎乐虽然分别画在了南北两侧，但表现形式却非常的对称统一。

莫高窟428窟中的一组飞天乐伎，四身飞天依次排列，每一个飞天乐伎的手中都持有一件不同的乐器。从左至右，所演奏的乐器依次为琵琶、竖箜篌、横笛、腰鼓。这组飞天乐伎完全是一个乐队形式，在4个飞天乐伎中全部都是演奏乐器的乐伎，没有一个是散花者或是供奉者，人物形象均为高鼻深眼，肚脐外露为西域风格。

这组乐伎飞天，是北周壁画飞天中最有代表性的一种形式，由于这个时期正是佛教的转型期，也就是说，印度的原有风格在逐步转向中国的风格。所以，在这个时期的壁画中，既有西域风格的壁画内容，也有中国风格的壁画内容，同时还有中西两种风格融合并存的现象。

隋代洞窟壁画中飞天伎乐的形式，在继承了北周风格上已更加突出中原的风格。隋王朝的历史并不长，但由于当时的统治者非常信仰佛教，加之经济实力相对比较雄厚，所以大兴建庙造寺之风。

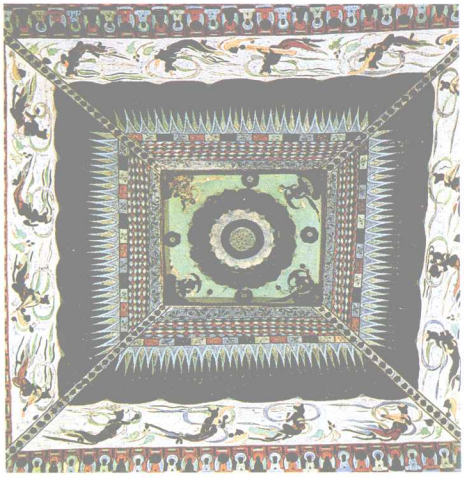
在这个时期，敦煌莫高窟建造洞窟的速度之快可谓是前所未有的，在短短的30多年时间里，新建造的和重修的洞窟达100多个，在如此短的时间里建造如此多的洞窟，这在莫高窟的建造史上是非常罕见的。建造洞窟需要耗费大量的人力和物力，一般情况下，建造一个洞窟少者需要几年，而建造一个大型洞窟则需要十几年，甚至几十年。隋代时敦煌聚集了一大批能工巧匠，出现了一批技艺超群的画家，因此，这个时期的莫高窟建造了许多绘画技艺很高的精品窟，尤为突出的是在绘画风格上有了进一步的创新。由于隋代历史不长，尽管建造洞窟的速度很快，但建造的洞窟数量还是非常有限。

飞天乐伎　莫428窟　（北周）

飞天伎乐　莫404窟　（隋）

隋代的飞天显得更加飘逸婉约，长长的飘带显现出强烈的流动感。此二身飞天衣着华丽，头饰美观，一前一后，平行而飞。前者是一乐伎飞天，所演奏的乐器是笙，后者是一散花飞天，她手持花篮随乐而散花，二者前呼后应，配合默契。比较明显的是，乐伎飞天所演奏的笙，其笙嘴特别长，这也许是现实生活中存在的，也许是画工的即兴创作。

莫高窟379窟中的藻井，是一个飞天伎乐比较集中的图案造型，在四方形的藻井中，每一个边对等的有4个飞天，四个边共有16个飞天依次排列，周而复始，她们中有的在演奏乐器，有的在散花，相互追逐，循环流转。在这些飞天乐伎中，所演奏的乐器各有不同，有琵琶、竖箜篌、腰鼓等。



飞天伎乐　莫379窟　（隋）

藻井图案主要在覆斗型洞窟顶部的中心位置，其形式千变万化，没有绝对统一的绘画标准，所以，每一个藻井的形式都是各不相同。

隋代时的藻井图案设计，新颖别致，构思巧妙，有很高的审美价值。如407窟藻井中的飞天图案，不仅是隋代时期的精品之作，在历代洞窟壁画中也是极为少见的精品。

藻井飞天　莫407窟　（隋）

在四方形的藻井中心，三只兔子在莲花图案中旋转追逐，而且三只兔子看上去只有三只耳朵，但由于设计巧妙，独具匠心，使每一只兔子都有两只耳朵。

在兔子的外围又有8个飞天，她们扬手散花，在彩云和鲜花中飞旋并与奔跑追逐的三只兔子相互映衬，各显神通，形成了鲜明的对比。由于画家在飞天的衣饰处理上非常有特点，所以造成了一种十分强烈的动感效果。虽然在这些飞天中都是散花者，而没有出现乐器演奏者，但它仍然不失为是一组非常典型的飞天伎乐形式。

从公元618年起，历时将近300年的唐代是我国历史上的一个鼎盛时期，在这个时期文化艺术得到了长足的发展，达到了历史的最高峰。由于比较优越的社会环境和经济条件，为艺术的创作和发展奠定了一定的基础，这个时期的莫高窟建造活动，可谓达到了登峰造极的程度，建造的洞窟达200多个，创历代之最。

唐代不仅建造的洞窟数量为历代之最，而且壁画的绘制也更加精美华丽，构图细致，色彩明快，画面清晰，气派宏大，内容浩繁。在吸收和融合了早期壁画艺术的风格上，又有了更大的创新和发展，一种前所未有的崭新绘画风格展现在人们的面前。因此，莫高窟最精美的画面和最精美的雕塑都出现在唐代洞窟中。

这个时期的飞天不仅注重人物的形态美，而且衣着也更加华贵艳丽。这不单纯说明了画工的功力所在，而是真实地反映出当时丝绸生产已达到了相当高的水准。

经济的发展对艺术的发展具有很大的影响力，这在莫高窟的建造过程中就表现得非常明显。唐代时期不仅建造了许多特大型的洞窟，而且在绘画风格上也有了很大的变

藻井飞天　莫321窟　（初唐）

飞天伎乐　莫322窟　（初唐）

化，尤为突出的是西域的原有风格在不断地淡化，而中原的汉化风格和写实性的艺术形式成为壁画中的主要内容。

莫高窟322窟中的藻井，也是一个四边形多层组合式的藻井图案，在这个图案中，每一边都有4个飞天，四个边共有16个飞天，而且所有的飞天几乎都在演奏着不同的乐器，所以，可以称之为是一个飞天乐队。

一般的藻井中，飞天都是同一个方向旋，而这个藻井中的飞天却完全不同，既有依次排列飞行的，也有相对飞行的，总体上是对称的，但对称中又有一定的变化，这在藻井中是很少见到的一种形式。

上图只是藻井中的一个局部，图中4个飞天手持不同的乐器，左右双双相对，形成了一种乐队的组合形式，这种形式显然是模仿了经变乐舞的形式，只不过是用不同的方式反映而已。在这4个飞天中，左边的两个飞天演奏的乐器是排箫和方响，右边的两个飞天演奏的乐器是横笛和琵琶，在4个飞天组成的乐队中，使用了吹、打、弹三种不同的乐器。

从这幅藻井图中也可看出，虽然当时的画家受其传统审美意识的约束，但依然大胆创新，打破了绝对的对称美学格局，为艺术形式的多样化做出了可喜的探索，既保持了传统的审美意识，又体现了对称中的不对称审美思想，在当时的情况下能够打破这一长期束缚人们的审美观念，而且又能让人们完全接受，的确是一个很不容易的创新思维，尤其是在佛教壁画中，艺术形式的创新难度更大，需要一定的智谋和胆识，尽管看起来似乎很简单，但真正要做到这一点却是非常的不容易。

当然，艺术形式不可能是一成不变的，艺术形式如果没有创新，就不可能有所发展，艺术形式如果没有创新，最终也只能被淘汰，这是艺术发展中一个不可逆转的规律。

尽管壁画中的飞天形式多种多样，但一般情况下，其形态都基本相同，只是人物的形象有所不同而已。具体地说，早期壁画中的人物多为西域形象，而中期以后多为中原人物形象，但无论哪一种形态的飞天，都是一身二臂两只手。唯有莫高窟148窟中的六臂飞天别具一格，独具匠心，它打破了飞天的一般形态，一个身体出现了多臂多手的形式，这也是壁画中唯一的一身多臂飞天。

中国自古有三头六臂的传言，但这身飞天更为神奇的是一头六臂，而且六臂六手各有所用。至于这种六臂飞天形态的出现，是否与民间的传言有关，或者说来源于民间的传言，这已无从查证。

从图中可以看出，这个飞天的手臂分为三层：上层的两只手高举头顶，正在撞击铜铙；中层的左手持横笛吹奏，右手摇曳铎铃；下层的两只手在弹奏琵琶。飞天的六只手分工明确，而且有机地进行了组合，形成了一个完整的伎乐形式。

莫高窟壁画中的飞天形形色色，千变万化，几千身飞天各具特点，没有完全相同的形象，这体现了古代的画家不仅有娴熟的绘画技艺，而且具有丰富的想象力和巧妙的构图意识，148窟中的六臂飞天，就是画家在前人绘画风格上的一种创新。

唐代的壁画大气磅礴，浩繁而又精细，可以说这个时期开创了传统壁画的新纪元，创作出了许多艺术精品，同时也造就了一大批出类拔萃的艺术巨匠。

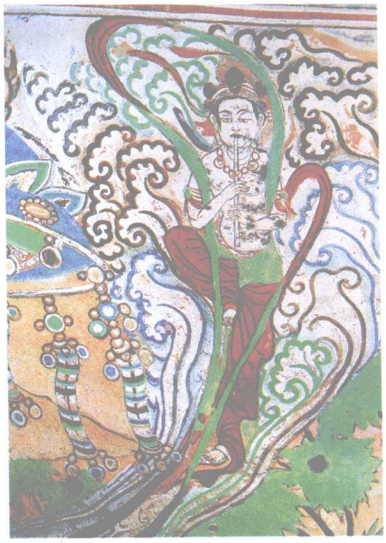
不仅如此，在这个时期建造的洞窟数量最多，而且艺术精品窟也大都出现在这个时期，绘画和雕塑精品层出不穷，在历史的长河中留下了极其深远的影响，为后期各个时代的文化发展和繁荣奠定了坚实的基础。

六臂飞天乐伎　莫148窟　（盛唐）

当然，这个时期之所以出现了很多艺术精品，主要原因是由于当时出现了一大批造诣很深的艺术家。

莫高窟44窟盛唐壁画中的飞天，在其表现形式上有一定的独创性，主要是飞天的飞行姿态，都是由下而上直冲云霄，大有翻云覆雨，排山倒海之势。

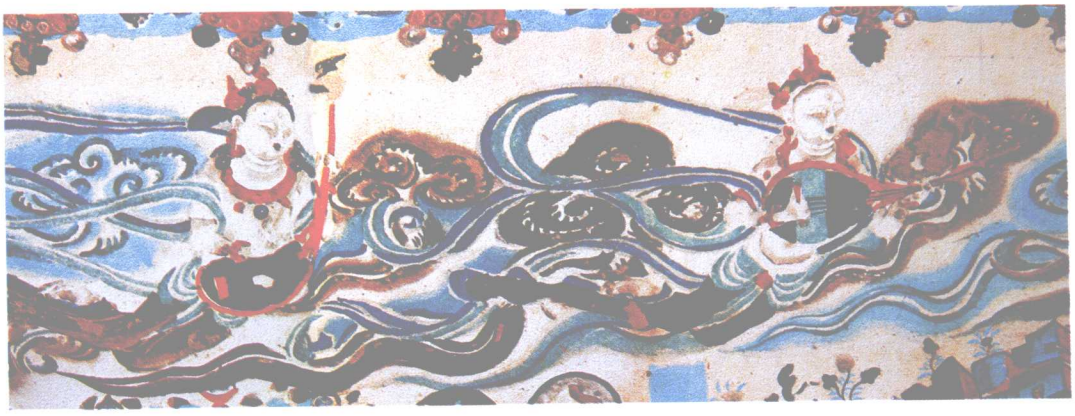
从其他壁画中所看到的飞天，基本上都是平行飞舞，或成双成对，或成群成行相伴而行，而44窟中的飞天却是竞相飞舞，翻卷的云彩，飘逸的彩带，衬托出更加强烈的动感效果。



飞天乐伎　莫44窟　（盛唐）

图中的这身飞天头戴宝冠，项戴璎珞，腰间系有绿色的围裙，下穿长裤。他双手持竖笛尽情地吹奏，姿态祥和优雅，44窟中的几个飞天都是画在北壁的龛内，飞天乐伎中有的在弹奏琵琶，有的在吹奏竖笛，组成了一个形式非常特别的飞天乐队。

中晚唐时期的壁画艺术有了进一步的发展，尤其飞天伎乐的形式则是更加多姿多彩。如161窟藻井中的飞天，具有一定的代表性。在这个藻井的四周描绘的是不同形式的飞天，图中的这两个飞天就是其中的一部分，一个在弹奏琵琶，一个在弹奏凤首箜篌。



飞天乐伎　莫161窟　（晚唐）

飞天乐伎　榆16窟　（五代）

五代时期壁画中的绘画风格依然传承了前代的艺术风格，虽然在其具体的图案设计上也有一定的独创性，然而，总体艺术形式上变化并不是很明显，尤其是这个时期壁画中的飞天形象，在设计理念和具体的绘画风格上，以及飞天的表现形态上，显然不及唐代飞天那样灵动优美，绚丽多姿，而且这种现象在壁画中表现得非常明显。究其原因，这可能与当时的经济文化发展有直接关系。

经济是文化发展的基础，没有一定的经济基础文化艺术也就不可能得到长足的发展，艺术人才就会出现匮乏。所以，五代是一个经济文化发展相对比较缓慢的时期，因而严重地影响了文化艺术的发展。

然而，艺术品的优劣是相对的而不是绝对的。由于每一个时代有每一个时代的特征，以及审美要求的不同等原因，所以，不可能某一个时代的艺术品都是精品，而某一个时代的艺术品全部都是劣质品，应该是优中有劣，劣中有优，这才是艺术发展的基本规律。当然，在一般情况下，都是盛世出人才，人才多才有可能涌现出更多的艺术精品，这也是一个不可否认的事实，这都依赖于当时的经济基础。

虽然五代时期的壁画艺术不及唐代，但也不乏艺术精品。如榆林窟16窟是五代时期建造的一个洞窟，此窟中的壁画内容十分丰富，而且绘制得非常精细，无论是人物的形象还是各种乐器的形制，其线条都较为流畅清晰。图中的这个飞天，身上披彩色飘带，下托着翻卷祥云，悠然自得翱翔于空中，她两手持抱一架竖

飞天乐伎　榆16窟　（五代）

箜篌，一边飞舞，一边弹奏。

另外，在此窟的壁画中还有很多飞天形象，在这些不同形态的飞天中，有的在弹奏古筝，有的在击打腰鼓，有的在吹奏横笛，还有的在吹奏排箫。他们排列有序，追逐而行，组成了一个空中飞天乐队。

尽管这些飞天的形态都描绘得非常仔细，而且每一笔每一画，可谓是一丝不苟。但是，无论是人物的形象，还是飞舞的祥云，看上去都比较呆板，失去了唐代飞天的那种灵动感。当然，艺术风格只是代表了某一个方面，而更重要的是这些飞天形象中所出现的乐器，为我们提供了极为重要的形象资料，这对于研究古代乐器的发展，具有十分重要的价值和意义。

宋代洞窟建造规模在逐步缩小，从目前所知道的情况看，宋代所建造的洞窟，包括一部分补修的前代洞窟在内，总共只有几十个，而且这个时期的壁画艺术风格没有什么变化，仍然沿袭了五代时期的艺术风格，所以与晚唐时期的壁画风格更为相近。因为宋代所建造的一些洞窟，最初是在晚唐开凿的，直到宋代时期才逐步完工，由于时代延续的原因，从而造成了艺术风格上的相似和接近。这个时期壁画中的飞天形态也与五代时期的风格完全一样，无论是飞天中的奏乐者还是舞蹈者或散花者，在其绘画风格上都显得比较拙朴呆板。莫高窟76窟中的飞天乐伎，就是当时比较典型的人物形象。这个飞天一边在空中遨游，一边在吹奏笙簧。

飞天乐伎　莫76窟　（宋）

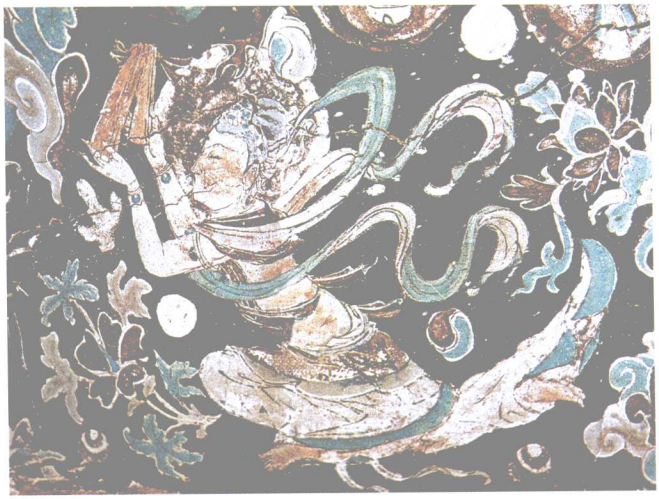
飞天乐伎　榆10窟　（西夏）

西夏时期是一个兵荒马乱的时代，黄河以西的广大地区都处于动荡不安之中。由于党项族崛起，攻占了整个河西地区，所以，这个时期的敦煌艺术发展受到了一定的影响，所建造的洞窟数量非常有限，现存的一些洞窟多数都是对前代洞窟的补修或翻新，而真正属于西夏时期建造的洞窟，屈指可数。

然而，这个时期安西榆林窟的建造活动依然没有停止，并且出现了一批形式新颖、风格鲜明的壁画内容。从这些洞窟壁画中的内容及风格上看，它从一个侧面反映了西夏时期佛教发展的基本状况。

飞天在佛教壁画中的作用都是相同的，散花奏乐，为人们带来吉祥和快乐，是香音之神，是娱乐之神，是人们心目中最美好的形象。虽然她们的作用是不变的，但在不同的时代却有其不同的形态。尤其是西夏时期的飞天形象有了比较大的变化，一是人物的形象明显有少数民族的特征；二是飞天的服饰风格不是华丽的唐装，而是换上了少数民族服饰。这些鲜明的风格变化，说明了西夏时期的壁画风格比较写实，而且更加接近于现实生活。

尤为可喜的是，西夏时期的飞天壁画中出现了一些特殊的乐器，如胡琴（二胡）、缠式凤首笛等。尽管早期的壁画中也出现了许多乐器图像，但这几种乐器图像却从未出现过，它反映了当时乐器发展的实际情况。因此，西夏时期的飞天伎乐虽然数量不多，但史料价值却非同一般。榆林窟10窟中的飞天服饰，与唐代时期的飞天服饰有着明显的不同，从图中可以看出一个在弹筝，另一个在弹琵琶的飞天，衣着简朴，飘带短小，没有飘逸华丽之感。



飞天乐伎　　榆10窟（元）

榆林窟10窟初建于西夏时期，元代时期又被重新修复过。由于当时不是全部重修，所以现在的壁画中一部分是西夏时期的壁画内容，另一部分是元代时期的壁画内容，最为明显的是衣饰上的不同。

西夏时期为党项族所统治，而元代为蒙古族所统治，不同的民族，不同的生活习俗，不同的服饰装扮。从这一演奏拍板的飞天衣饰特点看，与西夏时期的飞天服饰有所不同，这个时代的飞天已穿上了蒙古族的服装，这就是壁画风格变化中的时代特征。

公元1226年，蒙元攻占了敦煌，从此，敦煌隶属元朝的管辖，统治长达100多年。然而，在如此长的时间里，莫高窟建造的洞窟数量却极少，而且壁画中的内容也出现了很大的变化，如465窟中的壁画内容为藏传佛教的题材，这种现象无论在莫高窟的其他壁画中，还是榆林窟的壁画中都是极为少见的。

飞天的形象在壁画中存在了一千多年，在这一漫长的历史过程中，她始终是人们心目中最美好的形象，因而赢得了人们的高度赞赏。千姿百态的飞天遨游于空中，敦煌成了名副其实的飞天故乡。

关于飞天的来历，可谓是众说纷纭，各有不同。印度的史诗《摩罗衍那》说："成群的天女在跳舞，乾达婆在曼声歌唱"。也有人说，乾达婆是作诸伎乐以求饮食和香气的艺人。慧琳《一切经音义》中说"紧那罗，音乐天也，有微妙音响，能作歌舞"。显女身时"常与乾达婆为妻室"，因此，他们经常同时出现，奏乐歌舞，娱乐与佛。至于他们的形象，佛经中说法不一，有的说是人头马身，或人身马头，有的说头上长角，半人半兽，似人非人，有的甚至说是天王脚下的魔鬼，而有的则说是站立的美女。

由此看来，敦煌壁画中的飞天与印度佛教中最初解释的飞天，在其形象的转化上显然是有所不同的。无论印度佛教中有如何的解释，而在敦煌壁

画中，都是按照香音神的美好形象所设计描绘的，这就是中国人心目中的飞天形象。

关于飞天的记载，最早见于北魏时期杨衒的《洛阳伽蓝记》中，此书中有“飞天伎乐”的字样。所谓的飞天，按字面解释就是可以飞翔的天人。

由于敦煌是印度佛教传入中原的第一站，因此，佛教中的许多形象在这里深深地打上了中国的烙印。敦煌壁画中的飞天形象，就是这个时期的产物。

敦煌壁画中的飞天形象，不仅向东传，而且也向西传。所以，在西域的一些石窟壁画中，也出现了中原风格的飞天形象，体现了文化交流中兼收并蓄、融会贯通的过程。

值得关注的是，在敦煌壁画中还有一种羽人形象。羽人也是一种飞仙，但在形态上与飞天有所不同，飞天是来自印度佛教中的“天龙八部天神”之一，其形象在中国的佛教壁画中完全是人物化的形象，而羽人则是来自中国传统的道教中，其形象为头长而窄，两耳竖过头顶，裸上身，穿短裤，臂生羽毛，腾飞于空中。东汉王充《论衡·无形篇》中说“图仙人之形，体生毛，臂变为翼。行于云，则年增，千岁不死”。莫高窟249窟西魏时期的壁画中，就有文献中所记载的羽人，其形象与文献记载十分相似。

由此可知，飞天是佛国中专门奏乐散花的娱乐之神，而羽人是长生不老的象征，二者之间不仅形象有所不同，而且所代表的寓意也各有不同。

敦煌壁画中出现最多的还是飞天的形象，而羽人的形象却极为少见，究其原因，莫高窟是佛教的产物，佛教必然要占绝对的优势。

然而，自佛教传入中国以后，出现了佛道融合的现象。即佛教壁画中出现了道教的内容，而道教中又有佛教的内容，这是中国历史上曾经出现的二教合一的具体表现。莫高窟249、285窟中既有佛教中的飞天，也有道教中的羽人，这就是最典型的佛道相互融合的典型例证。

羽人　莫249窟　（西魏）

不鼓自鸣乐

在莫高窟的洞窟壁画中，有一种甚为特别的“不鼓自鸣乐”形式，这种形式在佛经里被称之为“不鼓自鸣”。所谓的“不鼓自鸣乐”，就是佛教壁画中一种悬浮飘荡在极乐世界的天空里，又不用人演奏而自发其声的乐器。由于这种形式大都画在窟壁的上端，象征着佛国世界里乐声不断，其乐无穷，妙不可言，故亦称之为“天空不鼓自鸣乐”。在壁画中具体表现形式是，各种乐器上面系有很长的彩色飘带，将此放飞于空中悠然飘荡，自发其声，实乃成为真正的“天乐”。

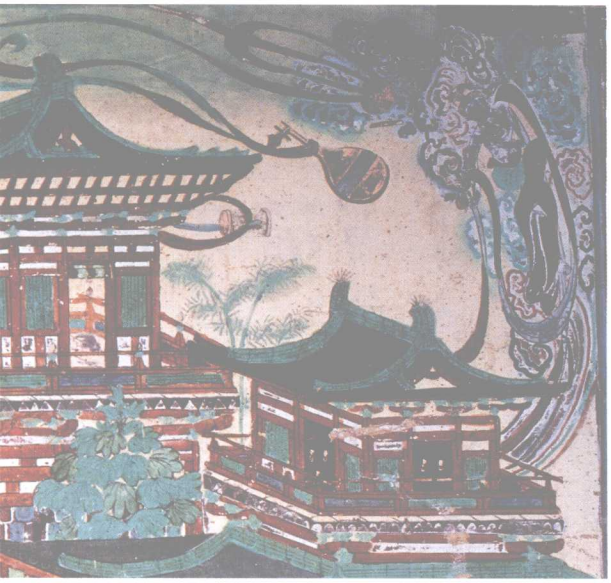
从壁画中可以看出，无论是打击乐器、弹拨乐器，或是吹管乐器以及拉弦乐器

不鼓自鸣乐　莫217窟　（盛唐）

不鼓自鸣乐　莫172窟　（盛唐）

均无人演奏，而是由乐器自发其声。这一表现形式的确是神奇而又绝妙的，它把一个理想中的佛国世界点缀得仙乐悠扬，完美无缺。整个极乐世界花雨满天，管弦缭绕，呈现出一派热闹非凡的景象。

据调查，在壁画中的不鼓自鸣乐中，包括了许多各不相同的乐器，有些乐器在飞天伎乐和大型的经变乐队中未曾出现过，而在不鼓自鸣乐中却表现得十分清楚。其中打击乐器有方响、拍板、毛员鼓、羯鼓、腰鼓、钲、答腊鼓、鼗鼓、碰铃；吹管乐器有横笛、竖笛、龙首笛、海螺、笙、竽、排箫、筚篥、号筒、义嘴笛；弹拨乐器有竖箜篌、古筝、凤首箜篌、阮咸、花边阮、五弦琵琶、直颈琵琶、曲颈琵琶；拉弦乐器有稽琴（二胡的前身）。这些乐器在空中汇集一起，鼓声隆隆，丝弦铮铮，仿佛组成了一个大型的空中乐队，其奇特的表现力和丰富的想象力令人叹为观止。



莫高窟始建于北凉时期，而不鼓自鸣乐的形式在早期壁画中没有出现，直到唐代时期的洞窟壁画中才逐渐开始出现，自此以后，历经五代、宋、西夏、元等各时期的洞窟壁画一直延续了下来。不鼓自鸣乐在壁画中的表现形式基

不鼓自鸣乐　莫146窟　（盛唐）

本相同，其布局形式为，壁画的中下端多为讲经说法的内容，上端画有华丽的建筑群落，而壁画的最上端则是悬浮飘荡在空中的不鼓自鸣乐。尽管在表现形式上基本是相同的，但由于每一幅经变画的具体内容有所不同，所以表现出的不鼓自鸣乐也各有不同，主要是乐器的种类和乐器件数的多少各不一样。一幅经变画中的不鼓自鸣乐中，所表现出的乐器多者有三十多件，少者则只有二三件，一般看到的多为七八件。乐器的种类不同，有的以吹管乐为主，有的以打击乐或弹拨乐为主，更多的是由各种乐器混合组成。总而言之，表现形式灵活多变，不拘一格。

佛经里常有“百千天乐不鼓自鸣”、“宝珠化成无量乐器，悬处空中不鼓自鸣”的记载。在莫高窟的历代洞窟中，大约有八十多个洞窟壁画中出现了不鼓自鸣乐的形式。唐代时期的壁画中出现不鼓自鸣乐为最多，其中最为丰富的是172窟、146窟和321窟，以及榆林窟10窟和3窟等。172窟中所展现的不鼓自鸣乐，场面宏大，图像清晰，乐器种类繁多，乐器的基本形制鲜明。从画面中可以看到的乐器有笛子、琵琶、五弦、竖箜篌、古筝、方响、拍板、腰鼓、揩鼓、鸡娄鼓等数十件，有时相同的乐器同时出现几件。每一个乐器上面都系有长短不一的飘带，图中所展示的只是这个洞窟壁画其中的一部分。

莫高窟146窟壁画中的不鼓自鸣乐也是非常丰富的，此壁画色彩艳丽，线条分明，造型美观，壁画中亭台楼阁宝塔林立，几十种不同的乐器在空中飘荡，自发其

声，美不胜收，妙不可言。

除此之外，还有一些其他不同的形式。如331窟的不鼓自鸣乐就是其中具有代表性的一例，此为初唐时期的一幅不鼓自鸣图，其表现形式有所不同。从图中可以看到，一位菩萨正在腾云驾雾遨游空中，悠然自得，乐在其中。在其身边有各种不同的不鼓自鸣乐在伴随而行，表现出一种仙界祥和美好的景象。这种形式的不鼓自鸣乐，在莫高窟的所有经变画中都是极为罕见的，因此，这也是一幅比较珍贵的图像资料。

不鼓自鸣乐　莫331窟　（初唐）

由于这一形式甚为独特而又奇妙，悬虚而又神奇，所以往往令人不可思议，又因出现在佛教壁画中，人们都会把它看成是出于佛教的幻想而已，是纯属古代画工的丰富想象和臆造，而并非有任何现实意义和参照的根据。

不鼓自鸣乐　莫341窟　（初唐）

那么，这种形式究竟是出于画工的臆造，还是有其一定的实际根据，只要我们认真地观察和分析，就会发现其中的一些蛛丝马迹。其实，这种形式并非全然出自画工的想象和臆造，虽然它出现在佛教壁画中，显得非常奇特，但从它出现的年代以及表现形式来看，它似乎与我国古代民间广为流行的风筝有着同工异曲之妙。常言道“照猫画虎”，但是，如果未见“猫面”就去“画虎”，那显然是不可能的，同样，不鼓自鸣乐的产生可以说也是取“照猫画虎”之法而创作的，具体地说就是依据民间风筝的特点而描绘的。这种形式只不过是反映在佛教壁画之中，又使它增加了艺术的夸张性和佛教的幻想性而已。

风筝是我国古代劳动人民的一大发明和创造。它是世界上最早出现的人造飞行物，当时不仅可以用它传递信息，也为人类的科学进步和航空事业的发展起了十分重要的作用。据唐人段成式的《酉阳杂记》所记，我国早有鲁班造木鸢的说法："鲁班者，肃州敦煌人，莫详年代，巧侔造化。于凉州（今甘肃武威）造浮图，作木鸢，每击楔三下，乘之以归……"显然，书中所谓的鲁班是敦煌人。又据《北史》所记，北齐天保十年，残暴的高洋将"纸鸱"作为一种残杀手段使用，他迫使一部分元氏家族从金凤台上各持一"纸鸱"跳下，其他人一个个摔死在地上，只有元世哲的堂弟元黄头居然幸运地飞出了城外，在紫陌平安着地。从时代的前后来看，实际上"纸鸱"和"纸鸢"都是从最早的"木鸢"发展而来的。当然，此说是否正确，鲁班造木鸢的记载有无根据，这已是千古之事，只能待考。但是，古人用"纸鸢"或"纸鸱"传递信息的确是事实。如《独异志》中记有"侯景围台城，简女作纸鸢，飞空告急于外"，是其中一例。

最早时期的风筝不叫此名，而是叫做"纸鸢"或"纸鸱"，其原因是后来有人把一些乐器带在"纸鸢"上，然后放飞"纸鸢"，将乐器带入空中，使乐器在空中作响，故名"风筝"。《询刍录》中说："五代李邺于宫中作纸鸢，引线采风为戏，复于纸鸢首，以竹为笛，使风入竹，声如筝鸣，故为风筝。"

就"不鼓自鸣乐"与"风筝"而言，其语义也是基本相同的。"不鼓"是指不用人去演奏，所谓"自鸣"也是相对于"不鼓"而言的，因无人演奏故为"自

不鼓自鸣乐　莫172窟　（盛唐）

鸣”，其实也并非如此，据《观无量寿经》所记，其器仍依风鼓作响。而“风筝”只是原来“纸鸢”的一个代称，以往人们叫“纸鸢”，是以其形状似鸢（一种大鸟），又因以纸制成，故而得名。后来的“风筝”是指带在“纸鸢”上面的乐器，以风鼓作响的声音得名。从这种意义上说，“不鼓自鸣”与“风筝”只是“同物异名”而已，它们都是指乐器在空中发出的声音。

当然，二者相比似乎又有一些不同之处，那就是最初的“纸鸢”只是一个用纸折叠的鸟，并不包括所附带的乐器，而后来所谓的风筝实际上是指带着乐器的纸鸢。从这一点上看，不鼓自鸣乐不是用纸鸢来带动，而是以五颜六色的飘带代替了纸鸢的作用。值得注意的是，真正意义上的风筝只有文字记载，而没有见到过具体的图像资料，现在我们所说的风筝实际上就是最早时期的纸鸢。不鼓自鸣乐只体现了风筝的一部分，展现了飘荡的乐器，而没有显示出带动乐器的纸鸢。通过比较，就会发现不鼓自鸣乐是源于风筝这一形式的。

我们知道，佛教是没有具体的内容和形式的，它所反映的一切都是来自于人类的现实生活之中，但又不是现实生活的照搬，而是一种折光的反映，正如马克思、恩格斯所指出的，它“把人的本质变成了幻想的现实性”，它是“人的存在在人脑中的幻想反映”。的确，佛国中的极乐世界就是人们头脑中一个理想的，尽善尽美的世界，一切都可随心所欲，享乐无穷。正是出于这种目的，佛教徒们便以风筝的形式为依据，用以幻想的艺术手法将其画在壁画之中，使壁画的内容既有现实的影

不鼓自鸣乐　莫321窟　（初唐）

子，又有佛教的神奇性，从而产生其更大的诱惑力。

其实，风筝的出现并非在五代，纸鸢上带乐器的现象也并非李邺所创，在隋唐时期早已有之，只因当时最初只流行于民间，后来逐渐传入宫内。所以唐人高骈的《风筝》诗云："夜静弦声响碧空，宫商信任往来风。依稀似曲才堪听，又被移将别调中。"这首诗仅有四句，但对当时放飞风筝的实际情景却描写得非常具体而又生动，同时也反映出人们对参与此项活动的极大兴趣。

前面已说过，佛教并没有具体的表现形式和内容，它所表现的往往都是来自于现实社会之中，民间广为流传的就是它们所要摄取的对象，只是在反映的形式上有所变化而已。

但是，在唐代之前的壁画中，看到的只有飞天伎乐和天宫伎乐，而未曾出现过不鼓自鸣乐的形式。只是到了唐代以后壁画中才时有所见，但数量还是比较少，仅见于321、386、331等窟中。由此可见，不鼓自鸣乐在壁画中出现的年代，显然是在风筝出现之后，而不是在此之前，这就充分说明它来源于现实生活。

不鼓自鸣乐的形式，在盛唐时期的洞窟壁画中出现甚多，且画面越来越大，图像更为清晰，形式也灵活多样，具体可见的有172、217、112、188、126、124等30多个洞窟之中。同时，这种形式也增加了佛教极乐世界的神奇效果。

由此可以看出，不鼓自鸣乐的形式与风筝正好出现在同一时间，这并非是一种偶然的巧合，而恰恰说明它们一脉相承，只是表现形式不同而已。

莫高窟321窟中的不鼓自鸣乐，可谓是壁画中最有特点的一组不鼓自鸣乐，其表现形式别具一格，与一般的不鼓自鸣乐形式有所不同。

一般的不鼓自鸣乐，表现形式基本上都是绘在洞窟的最上端，依次横列，而321窟中的不鼓自鸣乐却是打破了常规，并不局限于一种形式，将不鼓自鸣的乐器穿插在楼阁之中，表现了一种天人合一，乐人合一，在视觉上造成了一种纯净繁盛、美妙无比的感觉。尤其是在这个洞窟的壁画中，不鼓自鸣的乐器种类非常繁多，有腰鼓、答腊鼓、鸡娄鼓等打击乐，也有排箫、横笛、笙等吹奏乐，还有琵琶等弹拨乐。每一件乐器上面都系有长长的飘带，在楼阁宝塔之间悠然飘荡，把一幅壮美圣洁的佛国世界展现出来。

不鼓自鸣乐的形式自唐代出现以后，一直延续到了西夏和元代时期。这个时期的表现形式与前代相比，所展现出的乐器更加具有现实性，所以，一些前代壁画中从未出现过的乐器在西夏和元代时期的壁画中出现了，如稽琴（二胡）、龙首笛、碰铃等。由于元代时期莫高窟建造的洞窟不多，所以这个时期敦煌莫高窟洞窟壁画中不鼓自鸣乐出现得比较少，而在榆林窟的壁画中却极为丰富，最有代表性的是榆林窟中的第10窟。此窟中的不鼓自鸣乐多达数十件，而且乐器的种类也比较多，尤其出现了胡琴图、凤首笛等以前比较少见的乐器，可谓尽显当时乐器之大成，对我们研究古代乐器的发展过程具有十分重要的价值。

不鼓自鸣乐的形式除在敦煌壁画中可看到外，我国新疆一些石窟壁画中也时有出现，但为数甚少，而且表现形式及绘画的技巧远不如敦煌壁画那么精美，如柏孜克里克千佛洞唐29窟壁画上端，所看到的只有腰鼓、忽雷、钹、琵琶四件乐器，而且画得十分简单粗略。说明这一形式曾经通过敦煌也传到了西域各地，只因当时画工们没有直观的感受，因而画出来的不鼓自鸣乐显得非常的呆板粗略。据了解，日本现存的一些古代佛教壁画中，也有类似不鼓自鸣乐的形式，其原因很清楚，那就是日本的佛教是通过中国传去的，日本佛教不是原本的印度佛教形式，而更多地是传承了中国佛教的形式。不仅如此，日本的其他文化艺术的发展，都受到了中国传统文化的影响。

不鼓自鸣乐　榆10窟　（元）

不鼓自鸣乐　千手观音图　榆3窟　（西夏）　高山　临摹

除了以上几种不同形式的不鼓自鸣乐外，在榆林窟第3窟的千手观音图中，展示了另一种不鼓自鸣乐形式，这是不鼓自鸣乐发展演变而来的另一种形式。

榆林窟3窟的壁画为西夏晚期所绘，大约是11世纪至13世纪（1038—1227年）。在此窟的东壁绘有一幅10余平方米的千手观音图，这幅千手观音图内容丰富，别具风格，是千手观音图中世所罕见的精品之作。

所谓的千手观音也称大悲观音，此观音用一千只眼和一千只手普度众生。正如《千手经》中所描述的："叠头如塔，分臂如蔓，千眼遥视，千手接应。"

在此观音图中，描绘了许多现实生活中的事物，如农耕、作坊、交通工具、生产工具、生活用品、飞禽走兽、花卉、百戏、乐器等。其中有些器物描绘得非常真实而且准确，如木匠使用的斧、锯、锛、墨斗、曲尺、剪刀；农具有犁、耙、铲、斗等，还有冶炼炉及鼓风机、酿酒蒸馏的大灶、踏式捣米机等等，共计100多件器物被描绘在几平方米的画面中，而且错落有致，布局合理，惟妙惟肖。

在此图中，除了其他器物之外，描绘最多的是各种乐器，在整个画面中所描绘的乐器共有16种32件，所有乐器与其他器物参差相间，依次排列在千手观音的左右两侧，左右的乐器基本上是对称形式的。乐器有古筝、拍板、笙、钟、琵琶、方响、铜钹、金刚铃、排箫、竖箜篌、胡琴、鼗鼓、铜锣、阮咸、书鼓、腰鼓。尽管这些乐器出现在千手观音图中，然而，由于这些乐器大都系上了飘带，犹如在空中飘荡，所以从形式上看，它似乎更像"不鼓自鸣乐"。

不鼓自鸣乐的形式最早出现于唐代时期的佛教壁画中，多表现在佛国的天空中，这幅观音图中的"不鼓自鸣乐"显然不是表现在空中，而是局限在一定的范围之内，这种形式在壁画中还是十分少见的，有一定的独创性，因此，这是一幅与众不同的"不鼓自鸣乐"。

这幅壁画中的乐器图写实性很强，没有过多的虚构成分，而是尽可能地将每一件乐器都描绘得细致准确，从而充分展示了我国西夏时期乐器的使用和发展状况。可以看出，图中的有些乐器是前代壁画中曾经出现过的，有些乐器是早期壁画中从未出现过的，如书鼓、胡琴等，尤其是拉弦乐器胡琴，虽然在文献中有过简单的记载，但记述都不详细，所以往往难以定论。

这幅千手观音中的不鼓自鸣乐器图，不仅为我们研究古代乐器的发展提供了重要的图像资料，更重要的是，也为我们研究我国拉弦乐器的发展提供了极为珍贵的图像资料。

经变乐舞

经变乐舞是相对于经变画而言的，“经”为经文，“变”为转变或变相，这里“变”的具体含义，就是指将经文转变为画像的意思。因此，我们把出现在经变画里的一种具有特定形式的大型乐舞，称之为经变乐舞。这种乐舞既不同于壁画中嫁娶乐、宴饮乐，以及军营中的出行乐和其他民间乐舞等写实性的形式，也不像飞天伎乐、天宫伎乐以及“不鼓自鸣乐”那样飘然而飞、悬妙神奇的形式。

从形式上看，这种乐舞形式的主要特点是规模宏大，形式新颖，排列有序，各有不同。从时间上看，这种形式在早期的壁画中没有出现，而只有唐代时期的壁画中才逐渐出现，随后的五代、宋、西夏壁画中也不断出现。尽管这种形式出现在佛教壁画中，但从它的表现形式来看，具有很强的写实性，更接近于现实生活中的乐舞形式。

把佛经用图像的形式表现出来，使抽象的内容变为具体的画面，不仅画面生动内容丰富，效果明显，而且也易于信徒们接受和理解，从而达到扩大宣传的目的。

经变中描绘出大量的乐舞图像，其目的并不是为了表现和记录当时乐舞发展的实际状况，而是完全为了渲染气氛，充分展示极乐世界的庄严和神圣，让人们能够直观地感受到，理想中的佛国世界歌舞升平，天花乱坠，衣食无忧，应有尽有，是多么的吉祥和美好。乐舞壁画只是起着一种妆点性的作用，主要的目的还是为了宣传佛教。

佛经的内容各有不同，但其教化人的作用却是相同的。在莫高窟四万多平方米的壁画中，大约绘制了二十多部不同的佛经，但每一铺壁画都是经过精心设计和描绘的，所以每一铺壁画都不尽相同。正因为如此，每一铺经变中的乐舞也是形式多样，各有不同，这也是经变画最为独特的一个方面。但是，尽管如此，每一组乐舞的形式都是有所不同的。

由于每一部佛经的具体内容有所不同，所以绘画的选择意图也就有所变化。有

的佛经在壁画中出现的次数多，而有的出现次数则较少，当然，这种选择完全取决于信教者的意愿。如《药师经变》在壁画中绘有64铺，《观无量寿经变》绘有62铺。《阿弥陀佛经变》《金刚经变》《思益梵天请问经变》等，多者达三四十铺，少者也有几铺或十几铺。

有的洞窟中只有一铺经变画，而有的一个洞窟之中就有几铺经变画，甚至有的一面墙壁上就有几铺不同的经变画。正是由于壁画中出现了各种形式不同的经变，所以经变中的乐舞随之也多了起来。一般情况下，一铺经变画中有一组乐舞，个别的有两组或三组。

由于洞窟大小不同，决定了壁画画面的大小不一。所以，往往是洞窟大，画面肯定也大，乐舞中的人数也就相对多了，洞窟小，相应的画面也小，因此乐舞中的人数也随之减少。一组乐舞中最少者由三人组成，即一个舞伎和两个乐伎，而最多者则由三十多人组成，有四个舞伎和二十多个乐伎。当然，这只是指一个单独的乐队形式而言，并不包括同一铺经变中的几组乐舞。

经变的主题就是说法，佛就是说法的主尊，在壁画中理所当然地占据着主导地位，所以，所有的经变中佛的形象为最大，而且画在壁画的最中央。经变乐舞虽然也在比较显眼的位置，但在其主尊的下边。虽然每一铺经变乐舞的形式各有不同，但壁画的基本格局似乎是不变的，佛在上而乐舞在其下，其他的众弟子和信徒则在其两边。

由于经变乐舞中的人数各有不同，所以在其排列形式上也有所不同，最为常见的一种形式，就是乐队人员分别坐在两边，中间为手舞足蹈的舞伎。从直观的画面上看，乐队的排列形式几乎都是“梯”形，下大上小依次排列，而实际上乐队的排列并不是“梯”形，这是画家为了充分地展示出每一个人物的形象及每一件乐器的形制和演奏形式，运用了绘画中的透视效果而特意设置的。如果要辨别其究竟是不是“梯”形，最明显的是舞蹈者脚下的地毯，均为下大上小，很明显为“梯”形。自古至今地毯都是方形或长方形的，而不可能有“梯”形的。因此，这种“梯”形只是为了表现形式的需要，而并不是真正意义上的“梯”形。如果我们不加分析地把这种形式当作“梯”形，或者“八”字，就会形成一种误会，这种误会不仅仅是视觉上的差异，实际上是对古代乐队排列形式的一种曲解。

经变乐舞的表现形式多种多样，但基本上是有一定的规律。一般情况都是中间为手舞足蹈的舞伎，两边是演奏各种乐器的乐伎。乐队人员的排列形式有单排式、

双排式、三排式以及多层组合排列式。从壁画中的实际情况看，大多数为单排式和双排式，而三排式和多层组合排列式却比较少，由此可知，单排式和双排式的经变乐舞，可能是古代时期比较流行的一种排列形式。

经变乐舞的排列形式不仅有其一定的规律性，而且在乐队人数的编排上也非常的严谨，最突出的特点就是对称。也就是说，分别坐在舞伎两边的乐队人数始终是完全相等的，假若左边为两名乐伎，而右边也同样为两名乐伎，左边若为五人，而右边也为五人，这种对称美的思想始终贯穿其中。

丝绸之路的开通，为东西方经济文化的发展带来了前所未有的机遇，其中有相当多的西域乐器传入到中原来，这为中原乐舞的发展产生了重要影响。经变乐舞中所使用的乐器各有不同，其中有中国旧有的乐器，也有西域传入的乐器，从而形成了中西乐器大会合的壮丽画卷。

由于每一铺经变乐舞所表现的具体内容不同，所以形式上必然也有所变化，有的经变乐队以吹奏乐器为主，有的以打击乐器为主，有的以弹拨乐器为主。较为多见的是混合型的乐队，各种类型的乐器都有。

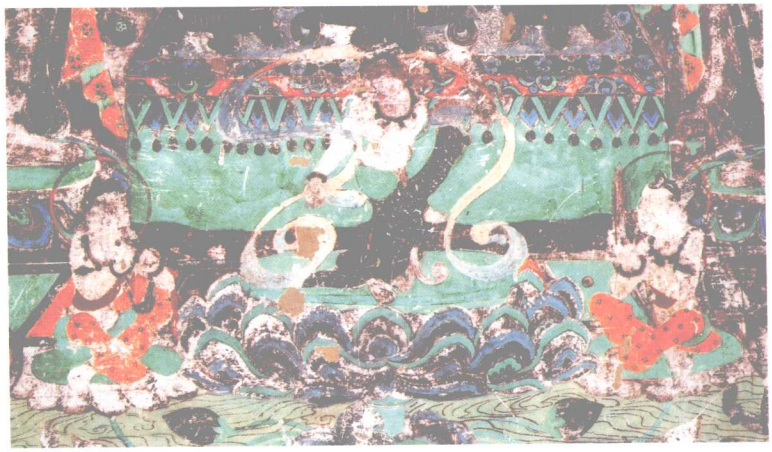
乐队中的乐器使用并不是随意上去的，而是有其一定的规律，这主要是与其所演奏的乐曲和所表现的舞蹈内容有直接关系。古代时期的舞蹈有两大类，即健舞和软舞，一般来说，健舞的特点是欢快热烈，激越奔放，软舞则是舒缓轻盈，飘逸柔美。所以在乐队中伴奏乐器的选择是十分讲究的，根据舞蹈的特点，选择与舞蹈内容相适应的乐器，而且这种意识在古代时期的音乐家们早已有之，这在壁画中的经变乐舞中表现得尤为突出。

尽管古代还没有“配器”这个名词，但实际上古人已经掌握了这门技术。严格地说，自古至今，在乐器的选择和使用上，都不是随心所欲的，而是完全取决于所演奏乐曲的具体内容，或舞蹈所要表达的特定情感。从经变乐舞中的乐队排列形式及乐器的使用情况看，我们可以深深地感受到，古代的音乐家在乐队配器方面，已具备了相当丰富的知识和经验。

经变乐舞中，使用最广泛的乐器有三大类，即弹拨乐器、吹奏乐器和打击乐器。拉弦乐器在经变乐舞中始终没有使用过，而且在早期的壁画中也没有出现，只是到了较晚的西夏时期，壁画中才时有出现，但经变乐舞中仍然没有出现，只出现在不鼓自鸣乐和飞天伎乐中。这说明在当时的情况下，拉弦乐器仍处在发展阶段，还没有被广泛地用于乐舞伴奏之中。

一、经变乐队排列的基本形式

（一）单排式经变乐舞



乐舞　阿弥陀经变　莫320窟　（盛唐）

壁画中单排式的经变乐队数量最多，但是每一个乐队中的人数多少则有所不同，最少者只有两个乐伎，而最多者有十几个乐伎，比较常见的为六至八人，而六人以下的乐队是比较少见的，尤其是两个人组成的乐队则更为少见。

莫高窟320窟《阿弥陀经变》中有一个小型乐队，从图中可以看出，乐舞中仅有两个乐伎和一个舞伎，这是历代洞窟壁画中最小的一组经变乐舞。两个乐伎各持乐器分别坐在小型的莲台上，中间是一舞伎，左边的乐伎所吹奏的乐器是筚篥，右边的乐伎所吹奏的乐器为笙。舞伎上穿紧身衣，下穿拖地长的花色喇叭裤，站在一个圆形台面上，圆台的周围是双层的莲花瓣，装点得十分别致而又美丽，就在这有限的小小圆形台面上，舞伎两腿交叉，两臂平展，婀娜多姿，妖艳无比，就其演出的形式而言，这在壁画中还是比较少见的。她身躯扭动的幅度很大，系在头上的红色飘带呈波浪形，而且飘带与头部平行，舞伎手中所持彩带随舞而动，上下翻卷，可以说这是带舞表演中最精彩的一幕。另外，她的着装也是非常考究，上下形成鲜明的对比，同时也展示人体美与服装美的完美结合。

由于历史原因，西夏时期开凿的洞窟数量相对比较少，因此，西夏壁画成为敦煌艺术中非常重要的一部分。尤其是西夏壁画中展现了很多颇有特点的乐舞表演形式，对于研究这个时期乐舞艺术的形成和发展具有极为重要的意义。经变乐舞形式在莫高窟壁画中出现较多，但惟独在西夏时期的壁画中却没有出现，只有榆林窟西夏时期的壁画中出现了经变乐舞。

榆林窟3窟是西夏时期的壁画，至今壁画内容保存完整，线条基本清楚。尤其是在《观无量寿经变》中出现几组经变乐舞，表现形式非常特别，与唐宋时期的经

乐舞　观无量寿经变　榆3窟　（西夏）

变乐舞相比，其形式上有比较大的变化。

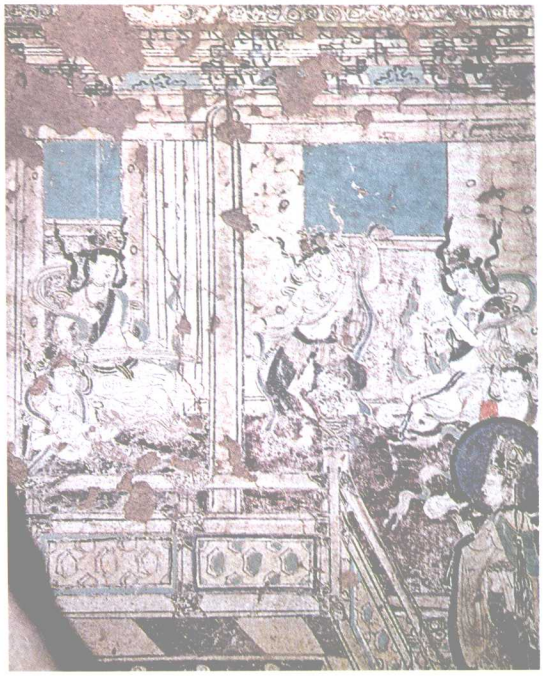
这是榆林窟3窟《观无量寿经变》东侧门屋中的一组乐舞，从中可以看出这组乐舞的表现形式具有显明的西夏风格，最突出的特点表现在三个方面，一是经变乐舞的位置有所变化，二是演出的场地和舞台结构发生了明显的改变，三是乐舞伎的装饰和姿态与以往不同。

就早期壁画中的经变乐舞而言，基本上都是画在经变的中下位置，自唐至宋都是如此，而只有西夏时期的经变乐舞表现形式完全改变了以往的格局，不是中下位置，而是画在了两边的位置，这与以前的表现形式完全不同。

以往的经变乐舞都是在室内舞台上表演，而西夏时期的经变乐舞表演不是在室内，而是在屋前搭建了露天舞台，从建筑结构上看，似乎是当时寺院的建筑形式，这种格局可能反映了当时演出的实际状况。明清时期许多庙会中的露天舞台与此相同。如果说早期的经变乐舞反映了宫廷中的乐舞形式，而西夏经变乐舞所反映的则更接近民间的演出形式，这种舞台结构一直延续到近代。

这组经变乐舞中共有五人，其中乐队四人。舞蹈者一人。表现形式为舞蹈者在中间，乐队演奏人员分别坐在两边。舞者头戴宝冠，上半身裸露，手持长带，右腿提起，左腿脚尖着地，身体扭动幅度很大，显示了高超的表演技巧。从舞者的形象姿态观察，与藏密菩萨风格非常相似。从图中可以看出，乐队中有四个乐伎，坐在左边的乐伎所演奏的乐器是排箫和钹，坐在右边的乐伎所演奏的乐器是鼗鼓和竖笛。在西夏之前的经变乐舞中，鼗鼓和鸡娄鼓都是由一人演奏，演奏方式都是以左手持鼗鼓，并夹抱鸡娄鼓，以右手持杖击打。这一乐伎没有使用鸡娄鼓，而是左右手各持一件鼗鼓，每个鼗鼓都是一杆之上有三个小鼓，这种情况不仅在乐队中十分罕见，在壁画中也是绝无仅有。

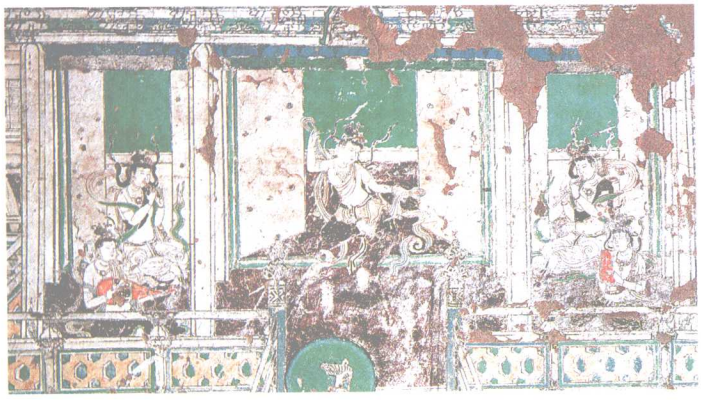
这是榆林窟3窟《观无量寿经变》西侧门屋中的一组乐舞，与前图对称，表演形式与上图非常相似，乐舞中有五人，其中乐伎四人，舞伎一人。坐在左边的乐伎分别演奏的乐器是阮和筝，坐在右边的乐伎分别演奏的乐器是拍板和细腰鼓。腰鼓的演奏方法与众不同，鼓面向上，用两手上下拍打，这种演奏方式在壁画中也是很少有的。



乐舞　观无量寿经变　榆3窟　（西夏）

下图乐舞中有五个人，其中乐伎四人，舞伎一人。乐队的排列为单排式，乐伎分别坐在两边演奏。舞伎在中间表演。舞伎上身裸露，头戴宝冠，手持长带翩翩起舞。从图中可以看出，坐在左边的乐伎分别演奏的乐器是琵琶和海螺，坐在右边的乐伎分别演奏的乐器是拍板和竖笛。

从榆林窟3窟《观无量寿经变》中所看到的几组乐舞，无论是表演形式及舞台结构都是基本相同的，每一组乐舞中都是四个乐伎，一个舞伎，舞台搭建在屋门前面。虽然说西夏时期的经变乐舞规模比较小，但生活气息却非常的浓厚，反映了当时社会的真实情况。



乐舞　观无量寿经变　榆3窟　（西夏）

一般的经变乐队都是六人以上，而六人以下的比较少。西夏乐队基本上都是以四个人为主，这种现象在西夏之前的壁画中很少出现。

乐舞　观无量寿经变　莫112窟　（中唐）

这是莫高窟112窟《观无量寿经变》中的一组乐舞，是中唐（吐蕃时期）壁画中最有代表性的一组乐舞。一般的经变乐舞表演都在其下端，而这组乐舞表演却在经变的中间位置，在画面的布局上特意突出了乐舞表演的场景，这种情况在壁画中是比较少见的，只有在中唐以后才时有出现。从图中可以看出这组乐舞形式新颖，别具一格，布局合理，结构完整，人物神态自如，动感强烈，把乐舞表演的精彩瞬间表现得淋漓尽致，栩栩如生。

这组乐舞中共有六个乐伎和一个舞伎，其形式为中间是舞伎，乐伎分别坐在两边，每一边三人。坐在左边的乐伎所演奏的乐器有拍板、横笛、鸡娄鼓和鼗鼓，其中鸡娄鼓和鼗鼓由一人兼奏。坐在右边的乐伎，所演奏的乐器有梨形琵琶、圆形琵琶，还有一架竖箜篌。这个乐队所使用的乐器共有七件，其中有三件弹拨乐器，三件打击乐器和一件吹奏乐器。从乐队的组合形式上看，坐在右边的乐伎所演奏的均为弹拨乐器，坐在左边的乐伎所演奏的为三件打击乐器，只有一件为吹奏乐器。

最为令人注目的就是反弹琵琶的舞蹈表演者，她是整个表演中的主角，其姿态新颖别致，美丽动人，的确让人耳目一新，具有强烈的视角冲击力。反弹琵琶的舞姿主要出现在中晚唐时期的壁画中，而这个反弹琵琶舞是所有反弹琵琶舞姿中最优美的一个。可以说，这组乐舞是壁画中少有的而且是最完美的经变乐舞形式之一。

莫高窟156窟东壁《金光明经变》中的乐舞，是晚唐时期的一幅绘画作品。这组乐舞有六个乐伎和一个舞伎，乐伎分列于舞伎的两边。左边的乐伎所演奏的乐器依次为琵琶、羯鼓、排箫；右边的乐伎中，除了竖笛和拍板外，排在第一位的乐伎姿态最为引人注目，他手中空空，不持乐器，而是双手高举弹指击节。舞者头戴宝冠，上身着圆领短袖衫，手持长带，下穿石榴裙，赤足而舞。

这组乐舞的基本形式仍为单排，与上面的乐舞形式没有多大的区别，但画面的布局过于拥挤，尤其是乐队人员和舞伎之间的距离靠得太近，对舞者的表演空间必然造成一定的影响。

这组乐舞不仅在布局上有失协调，而且人物的神态也显得比较呆板，失去了前期壁画中所表现出的那种灵气和辉煌，究其原因，这可能与当时的经济发展有关。任何时代，任何时期，政局的稳定和经济的兴衰，决定了文化艺术发展的兴衰。经济发达，人才济济，文化艺术才能得以发展；政局不稳，经济落后，艺术的发展就会滞后，从某种意义上说，经济的发展是艺术发展的基础。

乐舞　金光明经变　莫156窟　（晚唐）

乐舞　西方净土经变　莫158窟　（中唐）

莫高窟158窟《西方净土经变》中的乐舞，也是一组单排式的乐舞，其中有六个乐伎，一个舞伎。舞者头戴花冠，上身裸露，下穿大花图案的石榴裙，她手持长带，手舞足蹈，长带翻卷。从乐队中的乐器配置来看，这个舞蹈为软舞系列。乐队人员分别坐在舞伎的两侧，每一列为三人，两列为六人。

从图中可以看出，这是一个由吹奏乐器组成的乐队。全乐队所使用的六件乐器中，其中就有五件是吹奏乐器，只有一件是打击乐器。乐队左边的第一人在吹奏排箫，第二人吹奏的是竖笛（今谓之洞箫），第三人吹奏的是笙；乐队右边的第一人在吹奏横笛，第二人在吹奏竖笛，第三人在两手合击拍板（拍板是由常见的五块木板组成）。

可以看出，经变乐舞中没有专门的指挥，尤其是古代时期的乐队中，可能还没有发展到这个程度。但是，一个乐队中如果完全没有指挥，那也是无法运作的，人们常言万事都有个起落，乐队也不例外，起有头，终有落，总得有个起头的。所以，古代的乐队中虽然没有专门的指挥，但往往采用某一种乐器起着代指挥的作用。由于乐队的大小以及使用乐器的多少有所不同，所以，用什么样的乐器作为指挥，这要根据具体的使用情况而定。从经变乐舞的形式来看，大多数选用的是拍板作为乐队中的指挥，演奏拍板者就相当于当今戏曲中的鼓师。除此之外，有的乐队中以鼗鼓和鸡娄鼓相配合作为乐队中的指挥，但最为常见的仍然是拍板。

乐舞　观无量寿经变　莫358窟　（中唐）

这是莫高窟358窟《观无量寿经变》中的乐舞，虽然历经千余年，某些颜色有些变化，但由于没有受到人为的和自然的损害，所以，至今画面比较清晰，人物形象保持得比较完整，每一件乐器的形制也表现得非常完整。这组乐舞中共有七人，其中舞伎一人，乐伎六人。舞伎居中，她上穿紧身衣，下穿宽口裤，手持长带，左腿提起，右脚着地，赤足而舞。

乐队分别坐在舞伎的两边，乐队左边的第一人在弹奏琵琶，琵琶为横抱式，以左手按弦，右手持拨弹奏，第二人在吹奏横笛，第三人两手合击拍板；乐队右边的第一人在弹奏古筝，第二人在吹奏竖笛，第三人在弹奏竖箜篌，此箜篌张有十余根弦，其形制保持得非常完整。

从所用乐器的情况看，这组乐队仍然是一个混合型的乐队，所使用的六件乐器中，有三件是弹拨乐器，两件是吹奏乐器，只有一件是打击乐器。拍板仍是乐队中唯一的一件击节性乐器，起着击节指挥的作用。

一般情况下，大型的经变乐舞和中小型的经变乐舞，在其舞台的装饰和布置形式上是有所不同的。大型的舞台上面铺着多块地毯，尤其是舞伎和乐伎的地毯是分开的，一些特大型的乐舞中，仅乐队人员就占用四块地毯，如初唐220窟北壁中的乐舞即是。而小型的乐舞中，有的是乐队和舞伎是分开的，有的则是连在一起的，这组乐舞的规模相对比较小，所以舞伎和乐伎共同使用了一块地毯。

莫高窟158窟《金光明经变》中的乐舞，其演出形式别具一格，创意新颖，在单排式的乐舞中，具有一定的特殊性和代表性。尤其是它的表现形式，在其原有的基础上，又将一种形式非常特别的鸟舞组合在一起，这种将两种不同类型的舞蹈组合在一起的演出形式，在壁画中还是非常少见的。

从图中所看到的这组乐舞中，有六个乐伎，一个舞伎，还有一个装饰非常特别的鸟舞伎。其整体布局形式是，中间的上方是一个正在表演的舞伎，她手持长带，腾踏跳跃，激情而舞；中间的下方有一个人头鸟身的舞伎，非常华丽的尾巴，美丽平展的翅膀，轻盈飘逸的舞姿的确让人耳目一新，美不胜收。

这种组合形式别致而又新颖，不仅增强了乐舞的艺术性，而且还提高了演出的观赏效果。在长期的规范模式下能够创作出一种新的形式来，这的确是一个大胆的创举，尤其是在佛教壁画中更是难得。

坐在乐队左边的乐伎，分别演奏的乐器为竖笛、横笛、竖箜篌；坐在右边的乐伎所演奏的乐器为竖笛和拍板，另有一件乐器描绘得不清楚，从演奏者的姿态看，他的右手中似乎持一小木杖，据此推断，他所演奏的可能是一件打击乐器。

乐舞　金光明经变　莫158窟　（晚唐）

乐舞　报恩经变　榆16窟　（五代）

榆林窟第16窟是五代时期建造的洞窟，壁画亦为同一时代的绘画作品，在此窟的南壁绘有一铺《报恩经变》，尤为令人注目的是经变中的乐舞表演。这组乐舞表演的人数并不是很多，然而，表现形式却非常有特点。

从图中可以看出，这组乐舞共有八人组成，其中有两个舞伎和六个乐伎，就其规模而言，这也只是一个小型的乐舞表演。一般情况下，人数多的大型乐舞中舞伎人数相对较多，而人数比较少的小型乐队中舞伎的人数也相对少。而这组乐舞却是与众不同，在小型乐队中有两个舞伎表演，这种情况在壁画中也是比较少见的。

这组乐舞中的乐队仅有六个人，分别坐在舞伎的两侧，每一侧有三人。坐在左边的乐伎所演奏的乐器依次为筝、竖笛、拍板；坐在右边的乐伎所演奏的乐器依次为竖笛、法螺、拍板。可以看出，演奏其他乐器的乐伎都在尽情地演奏着，而只有演奏法螺的乐伎却是双手捧着乐器，正在注视着舞伎的表演，表现出一种举器待奏的状态，把人物的瞬间神态表现得淋漓尽致。从这一画面中又透露出一个新的信息，那就是古代的乐队中也非常讲究配器学，并不是人们想象中的大齐奏。乐舞中的两个舞伎正在对舞，一舞伎反弹琵琶，动态感非常强烈，表现了一种热烈奔放的欢快气氛。

乐舞　药师经变　莫158窟　（中唐）

莫高窟158窟《药师经变》中的乐舞由九人组成，其中有一个舞伎，八个乐伎，是一个单排式的乐舞组合形式。

这组乐舞中舞伎的服饰比较有特点，一般的经变乐舞中的舞伎服饰都是上身穿短袖衫或紧身衣，而这个舞伎的服饰却是雍容华贵，装饰浩繁，所展示的是另一种舞蹈服饰，这种舞蹈服饰在壁画中是比较少见的。中唐时期敦煌为吐蕃所占领，所以民族风情不同程度地受其影响，舞蹈的风格与以往也有所变化。如156窟张议潮出行图是晚唐时期的绘画作品，尽管河西地区已被收复，但壁画中的舞蹈依然是吐蕃风格，由此可见，影响之深远。这组乐舞出现在中唐时期，必然反映的是同一时代的舞蹈，至于所表现的形式究竟是什么风格，虽然不能完全肯定，但从中也可看出一些蛛丝马迹，找到一些历史渊源。

这组乐舞中的乐队共有八个人组成，坐在左边的乐伎所演奏的乐器依次为筚篥、横笛、琵琶和拍板；坐在右边的乐伎所演奏的乐器依次为笙、排箫、竖笛和拍板。这个乐队共使用了八件乐器，其中有两件拍板是打击乐器，有一件是弹拨乐器琵琶，另外的有五件都是吹奏乐器。八件乐器中就有五件是吹奏乐，这种乐队编制形式在经变乐舞中也是不多见的，应该说乐队的编制与舞蹈的风格是有一定关系的。

莫高窟358窟《药师经变》中的乐舞，是一组单排式的乐舞形式，乐舞共由九人组成，其中有一个舞伎，八个乐伎。

这组乐舞形式，无论是乐队的组合上还是舞伎的表演上，都有一定的独创性，在其经变乐舞中，可谓是一组非常有特点的乐舞形式。

这组乐队中共使用了八件乐器，其中有四件为打击乐器，两件为吹奏乐器，还有两件为弹拨乐器。乐器的组合形式也非常有特点，左边全部使用的是打击乐器，有两件是毛圆鼓，一件是羯鼓，一件拍板；右边的乐伎所演奏的乐器依次为筚篥、竖笛、琵琶和竖箜篌。尽管经变乐舞的形式多种多样，但这种形式的乐队组合在壁画中比较少见。

在这组乐舞中，舞伎的表演也是格外引人注目。她身着华丽的演出服，赤脚露臂，彩带飘然，单脚立地，左脚提起，两手将琵琶高高举起，置于肩背之上，而且边弹边舞，技艺娴熟，姿态优美，潇洒飘逸。从壁画中看，风靡一时的反弹琵琶舞主要表现在各种不同的经变乐舞中，而且主要出现在中唐时期的壁画中，可见，这是当时非常流行的一种舞蹈形式。

乐舞　药师经变　莫358窟　（中唐）

乐舞　药师经变　莫144窟　（晚唐）

这是莫高窟144窟《药师经变》中的乐舞，也是一组单排式的乐舞。这组乐舞中有八个乐伎，有一个舞伎。

乐舞的基本形式依然是乐伎分别坐在两侧，舞伎在中间表演，这是壁画中经常见到的一种形式。

坐在左边的有四个乐伎，他们所演奏的乐器有琵琶、竖笛、排箫、竖箜篌；坐在右边的同样为四个乐伎，他们所演奏的乐器有羯鼓、横笛（模糊）、笙、拍板。乐队中所使用的乐器共有八件，其中有四件为吹奏乐器，有两件为弹拨乐器，还有两件为打击乐器，非常明显，吹奏乐器在乐队中使用的数量为最多。

虽然这组乐队的规模不算小，由八个人组成，但是，舞蹈表演者却只有一人，也就是说这组乐舞中所表演的是单人舞。从图中可以看出，舞者上穿紧身短袖衫，下穿红色喇叭裤，手持长带，正在激情地舞动着，她所表演的是古代时期最为流行的带舞。带舞的特点是简单而又华丽，具有很强的艺术观赏性，所以，这种舞蹈在唐代时期尤为盛行。

莫高窟359窟《阿弥陀经变》中的乐舞，是一个由九人组成的乐舞形式，其排列形式依然是单排式。中间是舞伎，两边是乐伎。在这组乐队中，共使用了八件乐器，其中有五件为吹奏乐器，两件为弹拨乐器，另有一件是打击乐器。从乐器的使用情况看，这是一组以吹奏乐器为主的乐队。

从图中可以看出，坐在乐队左边的乐伎，所演奏的乐器依次为拍板、横笛、筚篥和排箫；坐在右边的乐伎演奏的乐器依次为琵琶、笙、竖笛和古筝。从乐舞伎的表演姿态中，可以清楚地看出它们正在激情地演出之中。

舞伎的服饰非常有特点，她上穿紧身衣，下穿红色大花石榴裙，腰系红绸带，其装饰非常华丽别致，与一般的舞伎服饰有着明显的不同。在乐队的激情伴奏中，她赤脚举臂，翩跹而舞，风情万种，舞姿迷人。虽然历经千年，有些颜色有所变化，但这组乐舞画面比较清晰，至今仍然可以清楚地看到每一件乐器的形制以及具体的演奏方法。

除此之外，画面中对每一位乐伎演奏时的形态和神态，也描绘得栩栩如生，惟妙惟肖，充分反映出了当时乐舞演出时的精彩场面。

经变乐舞的表现形式虽然各有不同，设计理念各异，但最重要的是体现了画家当时的实际水平，技艺高者，描绘出的画面必然会更加生动传神。

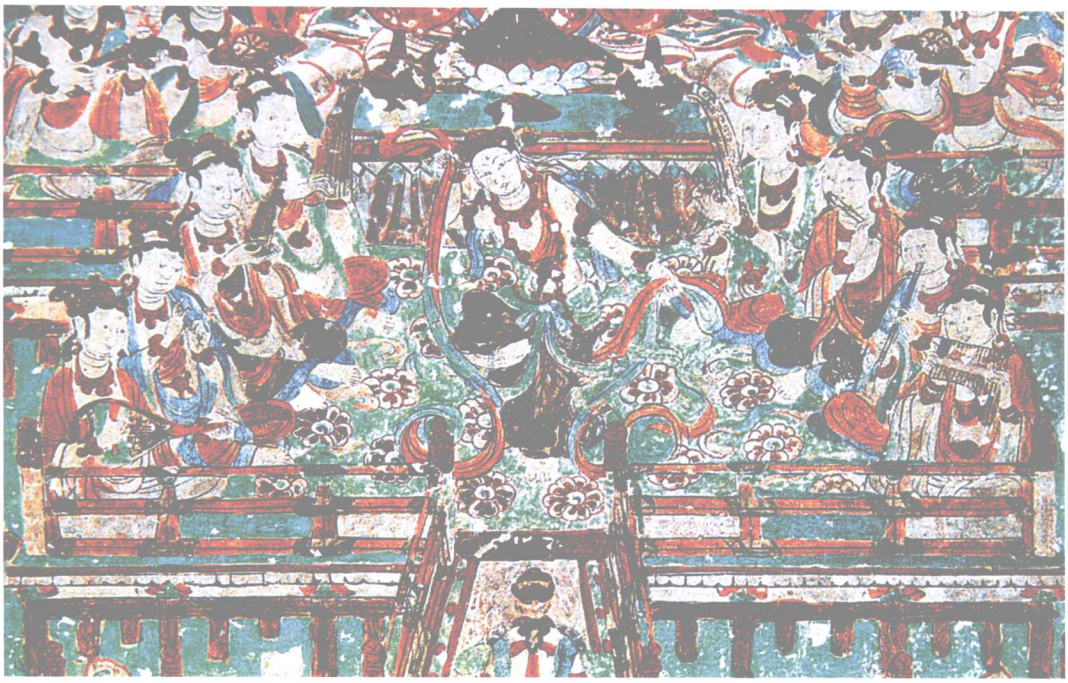
乐舞　阿弥陀经变　莫359窟　（五代）

莫高窟386窟《阿弥陀经变》中的乐舞，是一组单排式的乐舞形式。这组乐舞中共有十人，其中有八个乐伎，两个舞伎。在两个舞伎中，其中有一个是装扮为人头鸟形象的舞伎。

这种组合形式，在中唐时期的经变乐舞中时有出现，也是当时比较流行的一种乐舞形式。这种乐舞组合形式，尽管在整体上有相似之处，但每一组乐舞的具体格局却完全不同，主要体现在舞蹈表演上的不同，或是乐器的使用和配置以及乐队编制上的不同，因而形成了千姿百态、五彩缤纷的风格和特征。如158窟《金光明经变》中的乐舞，与此乐舞形式比较相似，最为明显的是在其乐舞中都有两个舞伎，其中的一个为人头鸟舞伎。但是，从图中所看到的舞姿以及乐器的使用和乐队编制，有其明显的不同，前者是由八个人组成的乐舞形式，而后者则是由十个人组成的乐舞形式。

坐在乐队左边的乐伎，所演奏的乐器依次为琵琶、竖笛、笙、排箫；坐在右边的乐伎所演奏的乐器依次为古筝、横笛、竖箜篌。只有第二个乐伎他没有持奏任何乐器，而是两手举起在做弹指的动作，非常有特点。在这组乐队中共使用了七件乐器，其中有三件为弹拨乐器，四件为吹奏乐器，只有一人在弹指击节。在一般的乐队中至少要使用一件打击乐器，或羯鼓，或拍板，或鼗鼓，在乐队中起着击节指挥的作用，而乐队中不使用打击乐的现象是非常少见的，这个乐队是一个例外。

乐舞　阿弥陀经变　莫386窟　（中唐）



乐舞　药师经变　莫18窟　（晚唐）

莫高窟18窟《药师经变》中的乐舞，在其组合形式上有一定的特点。虽然也是一组单排式的乐舞，乐舞中有一个舞伎，有八个乐伎，但最为突出的是，在其乐器的使用上表现出了它的与众不同。

从图中可以看出，这组乐队中共使用了八件不同的乐器，其中有六件为吹奏乐器，两件为弹拨乐器。从形式上看，这是一组以吹奏乐为主的乐队。坐在乐队左边的乐伎，所演奏的乐器依次为琵琶、竖笛、笙、竽；乐队右边的乐伎所演奏的乐器依次为排箫、竖笛、横笛、竖箜篌。

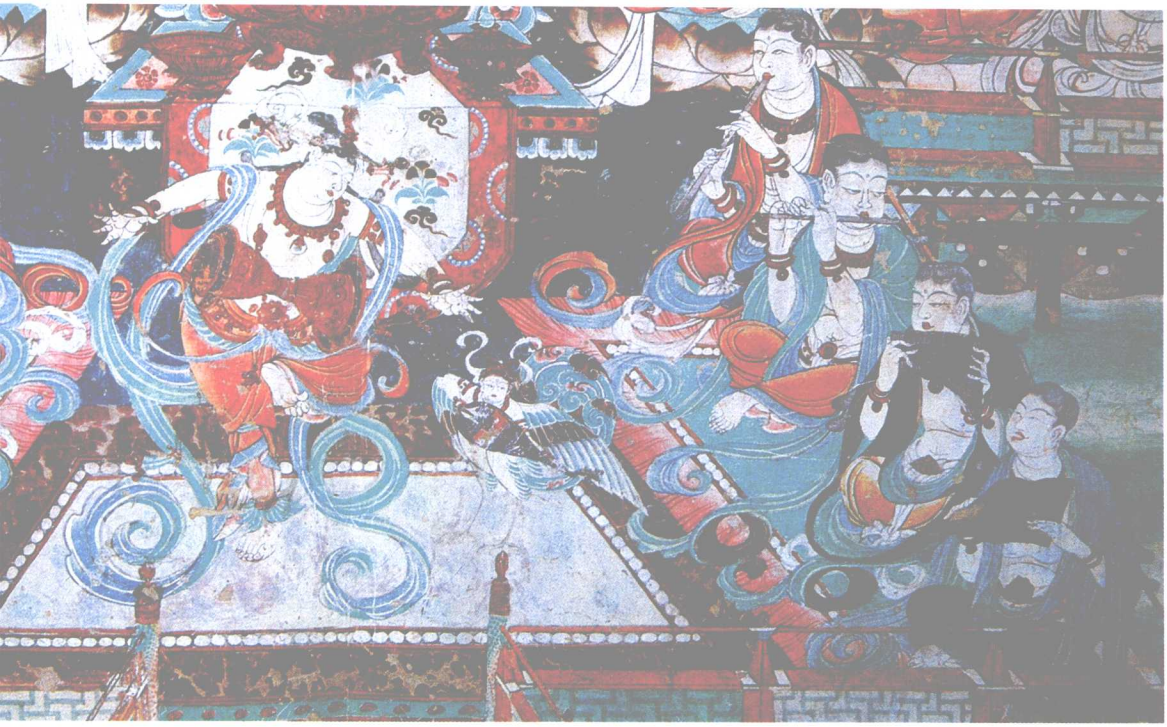
值得注意的是，在这组乐队中有两件形制比较相似的乐器，即笙和竽。由于笙和竽的形制非常相似，只是大小有别，管数多少不同而已。按其文献记载，“大者谓之竽，小者谓之笙”。壁画中的笙和竽往往比较难以区分，因为绘画中的器物都是平面的，而不是立体的，所以只能看到器物的一部分，而无法看到其全部，尤其是单独存在的情况下更是难以辨别它的大小。由于在这组乐队中所使用的两件乐器，明显地可以看出一个较大一个较小，所以，把大者谓之竽，而把小者谓之笙，似乎比较符合客观事实。

莫高窟12窟《阿弥陀经变》中的乐舞，是属于晚唐时期的绘画作品，可以说，这组乐舞形式依然反映了当时乐舞发展的实际情况。从图中所看到的是，这组乐舞共有九人，其中有一个舞伎，有八个乐伎，乐舞的排列形式为单排式，舞伎位于中间，乐伎分别坐在两边。乐队中共使用了八件乐器，其中有五件是吹奏乐器，有两件打击乐器，另有一件乐器不详。从乐器的使用情况看，在这组乐队中仍然以吹奏乐为主。坐在乐队左边的乐伎，所演奏的乐器依次为横笛、竖笛，还有一乐伎只是两手合在一起，但看不出有明显的乐器迹象，所以无法确定他究竟在演奏什么乐器，坐在最后的一个乐伎在演奏拍板。坐在右边的乐伎，所演奏的乐器依次为排箫、琵琶、竖笛、铜钹。

从图中可以看出，演奏铜钹的乐伎姿态非常特别，他两手将铜钹高高举起，上下撞击，以示让每一位演奏其他乐器的乐伎都能听得清楚，以便把握好节奏。从中可以看出乐队中的分工与合作，以及演奏者的认真态度和一丝不苟的敬业精神。这组乐舞中的舞蹈为独人舞，舞者的服饰与众不同，一般的舞伎着装形式都是上身半裸，下穿石榴裙或喇叭裤，而这一舞伎上穿圆领紧身衣，下穿石榴裙的装束形式在壁画中还是比较少见的。

乐舞　阿弥陀经变　莫12窟　（晚唐）

榆林窟唐代时期最有代表性的精华窟，就是中唐时期建造的第25窟。此



乐舞　观无量寿经变　榆25窟　（中唐）

窟建造在河谷的东岸上，是一个中型洞窟，壁画为中唐时期的作品，其内容之丰富，题材之广泛，艺术之精美，不仅是榆林窟中的代表作，在敦煌石窟艺术中也是少有的艺术精品。在这个洞窟中尤为突出的是南壁《观无量寿经变》中的乐舞，这组乐舞的表现形式十分独特，人物形象逼真，神态自然，表情传神，写实性很强，所以观者无不为之赞叹。

这组乐舞中共有八个乐伎和两个舞伎，其中的八个乐伎分两列呈“梯”形，分别坐在舞伎的两侧，中间为一舞伎，在其舞伎的左前侧，又有一个人头鸟身舞伎，两个舞伎一大一小，相互配合，相互映衬，形成了鲜明的对比。

左边的乐伎所演奏的乐器依次为琵琶、笙、筚篥、埙（亦有称之为海螺的，对此另作论述）；右边的乐伎所演奏的乐器依次为拍板、排箫、横笛、竖笛。乐队中共使用了八件乐器，而吹奏乐就有六件，另有一件琵琶和一件拍板。非常显然，这是一个典型的以吹奏乐组成的乐队。

这组乐舞中的舞伎也甚为特别，舞者头戴宝冠，身着紧身衣，肩上挂着很长

的彩带，下穿灯笼裤，赤露双足，右足立地，左膝提起。项间、手腕、脚腕均有饰物，腰间挎一毛圆鼓，两手正在拍打。在舞者的左前侧有一人头鸟身舞伎，她怀抱琵琶，摇动着两个大翅膀边弹边舞，美妙无比。虽然显得比较渺小，显然不是乐舞中的主角，但两个舞伎均以乐器作为道具，遥相呼应，配合默契，展示出一种热烈欢快，别具一格的舞蹈风格。

从这组乐舞中可以看出，描绘这铺壁画的画家不仅有高超娴熟的绘画技艺，而且也是一位精通乐舞的行家，否则，是绝对画不出来如此精美而又真实的乐舞壁画来的。无论是舞伎的精彩表演，还是乐伎演奏乐器的姿态，都是如此的逼真，如此的传神，没有实际生活的体验是无法完成的。

另外，这一组乐舞形式与莫高窟112窟《观无量寿经变》中的乐舞相比较，无论是人物的形象、别具一格的绘画风格以及乐舞的布局形式都有相似之处，加之这两铺《观无量寿经变》都是同一个时期的作品，据此推断，这两幅佳作有可能出自同一位画家之手。

榆林窟12窟北壁西侧《阿弥陀经变》中的一组乐舞，也是榆林窟五代时期比较有特点的乐舞形式。从图中可以看出，这是一组单排式的乐队组合形式。乐舞表演

乐舞　阿弥陀经变　榆12窟　（五代）

共有11人，其中舞伎一名，乐伎十名。相比之下，虽然这组乐舞在其表现形式上没有特别之处，但是就乐舞的规模而言，在单排式乐队中还是属于较大型的乐队。

这幅乐舞图色彩已经蜕化，壁画斑驳，画面已不是很清楚，但是，庆幸的是人物的基本姿态和所演奏的乐器中，大多数依稀还能够考察辨认。

这组乐舞的表现形式依然是舞伎居中间位置，她手持长带，轻歌曼舞，随乐而舞，充分体现了她担当主要表演者的主角。乐队中的演奏者分别坐在两边，各持乐器尽情演奏。

坐在右边的有五个乐伎单列一排，他们所演奏的乐器有筚篥、横笛、拍板、排箫，只有第一个人所演奏的乐器已经模糊不清。坐在右边的五个乐伎所演奏的乐器有琵琶、筚篥、拍板、横笛。只有一人所持乐器不详。从乐队的整体编制来看，这个乐队中使用最多的是吹奏乐器，在可辨认的八件乐器中有五件属于吹奏乐器。

下图是莫高窟320窟《观无量寿经变》中的一组乐舞，由于时间久远壁画中的颜色严重蜕化，尤其是铅化非常严重，人体皮肤变成了黑色，这与原来的实际颜色完全不同。但是，尽管如此，乐舞中的人物形象依然清晰可见，乐伎所演奏的各种乐器也是基本清楚。

乐舞　观无量寿经变　莫320窟　（盛唐）　段文杰　临摹

这组乐舞中共有十一人，其中有一个舞伎和十个乐伎，其排列仍为单排式，中间为舞伎，两边为乐伎，乐伎相向而坐，每一边有五个人，他们各持不同的乐器，为舞者尽情地伴奏。

从图中可以看出，舞伎手持长带，轻歌曼舞，姿态柔美。乐伎为其伴奏，坐在左边的五个乐伎所演奏的乐器依次为拍板、竖笛、笙、琵琶、竖箜篌；坐在右边的五个乐伎中，所演奏的乐器依次为筚篥、横笛、竖笛、排箫、方响。在这个乐队中所用的十件乐器中，有两件是击奏乐器，即拍板和方响；有两件是弹拨乐器，即琵琶和竖箜篌；还有六件是吹奏乐器，即笙、筚篥、横笛、排箫，还有两支竖笛。由此可以看出，这组乐队在乐器的使用上是非常有特点的，虽然也是一个混合形的乐队，但是，在此乐队中尤为突出的是吹奏乐器占了多数，在乐器的配置上突出了个性化的特点。

以上主要介绍和分析的是单排式的乐舞，这种单排式的乐舞形式在壁画中的数量为最多，也可以说是经变乐舞中常见的一种形式，这里只能介绍和分析其中的一部分，而无法将其全部一一进行详细的探讨和研究。但是，通过这些乐舞形式，我们可以对单排式的经变乐舞有一个基本的了解和认识，而且明确了他们的演出形式和艺术风格。

(二) 双排式经变乐舞

除此之外，壁画中还出现了双排式的经变乐舞。所谓双排式的经变乐舞，是相对于单排式的经变乐舞而言，具体地说，就是指乐舞中的乐队是分为两排坐的。

双排式的经变乐舞中，乐队的人数至少也在八人以上，相比之下，双排式的乐队规模要大于单排式的乐队。因为单排式的乐队中，最少者只有两人，常见的为六人至八人，而双排式的乐队不得少于八人，否则，就无法形成基本的排列形式，这是经变乐舞中单排式和双排式的最大不同之处。

从壁画中所表现的情况看，双排式的经变乐舞虽然屡见不鲜，但就其数量来看，相对要少于单排式的经变乐舞，这是一个实际存在的状况。

从壁画中的实际情况看，经变乐舞中的乐队究竟应该是单排式还是双排式，这似乎没有绝对的定式，也不存在什么经变就应该画什么样的乐舞形式，没有具体的规定和模式。

至于在某一经变中，究竟描绘什么样的乐舞形式，佛经里没有详细的规定，因此，一铺经变图究竟如何描绘，这完全取决于画家的具体设计方案。

这是莫高窟112窟中唐时期的一组经变乐舞，从图中可以看出，中间为一个正在表演的舞伎，她头戴宝冠，身着羽领紧袖贴身小衫，下穿羽口裙，窄腿裤，赤露双足，双手高举，十指交叉，身体右倾，左脚立地，右膝提起。可以说，这只是展示了舞蹈动作中的一个精彩瞬间。

此乐队由八人组成，乐伎分别坐在两边，左边为四人，右边为四人，中间为一舞伎。乐队人员分两列而坐，排列形式为双排式，这也是经变乐舞中规模最小的双排式乐队。

从图中可以看出左边的乐伎所演奏的乐器，前排第一人所演奏的是古筝，第二人是琵琶，后排第一人是拍板，第二人是笙；坐在右边的乐伎所演奏的乐器，前排依次为腰鼓、鸡娄鼓和鼗鼓，后排为拍板、横笛。乐队中八个乐伎演奏的乐器共有九件，其中打击乐器有五件，弹拨乐器两件，吹奏乐器有两件。从乐队的编制以及所使用的乐器来看，尽管打击乐器使用得比较多，但从总体看基本上仍属于一个混合型的乐队编制。

乐舞　报恩经变　莫112窟　（中唐）

112窟是莫高窟中唐时期一个具有代表性的洞窟，这个洞窟只有几个平方米大小，而洞窟中的壁画内容却非常的丰富，在一个很小的洞窟中绘制几铺不同的经变，这种情况在其他洞窟中是少有的。由于经变的内容非常丰富，因此绘画的难度就会相应增大，尤其在当时条件非常艰苦的情况下，描绘如此复杂的画面其难度之大亦是可想而知的。

《金刚经变》是112窟中的一铺经变，在这铺经变中有一组双排式的乐舞表演，乐舞中的人数虽然不多，但结构完整，布局合理，写实性很强，尤其是对人物的动态形象描绘得准确生动。

这组乐舞中有八个乐伎，一个舞伎。乐伎依然是分别坐在两边，舞伎在中间表演。乐伎列为两排，每一排为两个人。坐在左前排的乐伎所演奏的乐器为横笛、法螺，后排的乐伎所演奏的乐器为筚篥和拍板；坐在右前排的乐伎所演奏的乐器为笙、竖箜篌，后排的乐伎所演奏的乐器为羯鼓和琵琶。所使用的八件乐器中有四件为吹奏乐器，两件为打击乐器，还有两件是弹拨乐器。舞者上穿紧身短袖衣，下穿石榴裙，肩披长带，两手平举，舒缓而又柔美，舞姿优美，神态妩媚，精彩的表演让人耳目一新。

乐舞　金刚经变　莫112窟　（中唐）

乐舞　药师经变　莫112窟　（中唐）

这是莫高窟112窟《药师经变》中的乐舞，这组乐舞中有八个乐伎和一个舞伎，乐队的排列为双排式，舞伎在中间舞蹈，两边是伴奏的乐伎。坐在左边前排的乐伎所演奏的乐器为琵琶、竖箜篌，后排的乐伎所演奏的乐器为排箫；坐在右边前排的乐伎所演奏的乐器为揩鼓（亦为答腊鼓）、方响，揩鼓演奏者将鼓抱于胸前，上下用手拍打。坐在后排的两个乐伎所演奏的乐器为毛员鼓和横笛。

带舞是唐代最为流行的舞蹈形式，所以在壁画中随处都可以看到这种舞蹈。这组乐舞中的舞伎所表演的也是单人带舞，从其表演的姿态中可以看出，她手持长带，两手高举，正在激情地表演。

莫高窟112窟在其绘画方面具有很高的艺术价值，充分体现了当时艺术家高超的艺术才能。由于这是一个比较小的洞窟，所以在其整体设计上既要体现风格上的统一，又要有所突破而不能雷同，而112窟中所体现出很高的艺术价值，充分证实了这位不知名的天才艺术家的高超技艺。

艺术都有着一定的相同性，绘制112窟的画家，不仅有其高超的绘画技艺，而且对当时音乐舞蹈的发展状况也是了如指掌，并且有一定的研究，对每一细节都观察得非常详细，所以对乐舞中乐伎的演奏姿态以及对舞伎瞬间的优美姿态也是描绘得淋漓尽致，达到了出神入化的地步。如果没有细致的观察，没有准确的把握，就不可能有如此强烈的艺术表现力。

莫高窟98窟《报恩经变》中的乐舞，是五代时期壁画中非常有代表性的一组乐舞形式。这组乐舞不仅布局设计有特点，而且至今画面保持完整无损，色彩鲜艳，线条清晰，人物形象逼真传神，在表现形式上也可谓是独树一帜。

从乐舞的表现形式看，这是一组比较热烈奔放的舞蹈形式。舞伎将腰鼓挎在胸前，在腾踏跳跃中用两手拍打着鼓的两头，激情奔放，热烈欢快，精彩的表演令观赏者赞叹不已。

坐在左边的乐伎中，前排第一人演奏的乐器为竖箜篌，第二人为横笛，第三人为拍板；后排第一人为筚篥，第二人为阮，第三人为横笛。坐在右边的乐伎中，前排第一人演奏的乐器为古筝，第二人为琵琶，第三人为拍板；后排第一人手中似乎没有乐器，根据他的手姿形式看，与左边后排第一人的状态完全相似，据此推断，他可能也是在演奏一种吹奏乐器，只是没有具体地表现出来而已，在其后的第二人所演奏的乐器为筚篥，第三人为笛。

在这组乐舞中画家对乐器的描绘非常的细腻，无论是弹弦乐器的每一根弦，还是对吹奏乐器的每一个孔，都描绘得非常准确。由此可见，描绘这组乐舞的不仅是一位技艺非常高超的画家，同时，也是一位精通乐舞的艺术家。

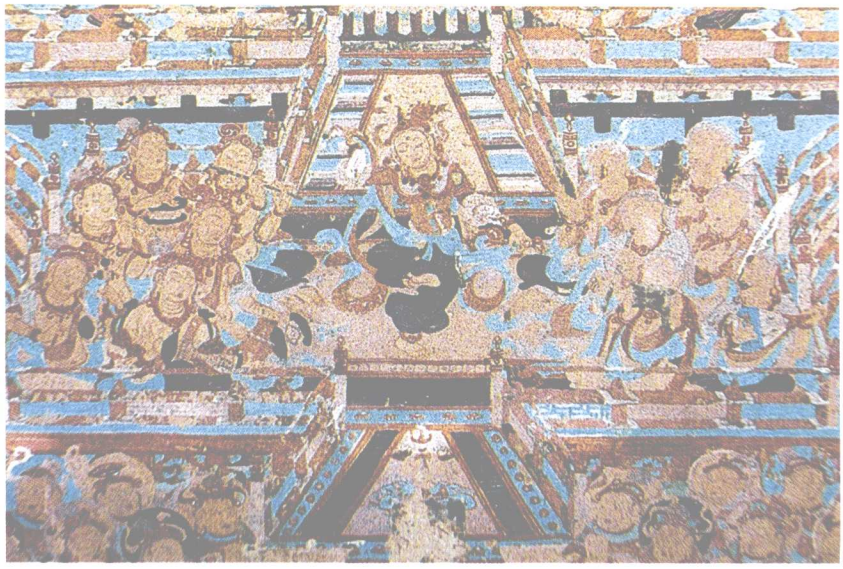
莫高窟231窟《药师经变》中的乐舞，这组乐舞中只有一个舞伎，有十二个乐伎，乐队排列形式为双排式。

从图中可以看出，坐在左边前排的乐伎所演奏的乐器依次为腰鼓（细腰鼓）、羯鼓、横笛，后排的乐伎所演奏的乐器依次为鼗鼓与鸡娄鼓、筚篥、答腊鼓（揩鼓）；坐在右边前排的乐伎，所演奏的乐器依次为排箫、竖笛，另一人演奏的乐器已经模糊，坐在后排的乐伎所演奏的乐器有琵琶、筚篥（模糊不清）、拍板。在这个十二人组成的乐队中，所使用的乐器共有十三件，除了答腊鼓和鸡娄鼓由一人兼奏外，其余都是每人演奏一件乐器。

这组乐舞中的舞伎服饰非常有特点，大多数经变乐舞中的舞伎都是上穿紧身短袖衫，而这一舞伎却是上穿紧身喇叭长袖衫，下穿喇叭裤，加之配饰华丽，珠光宝气，更显华贵。同时，这种装饰不仅能够充分展示出舞者婀娜多姿的身影，而且也充分体现了当时五彩缤纷的演出服装。

唐代时期的舞蹈多以带舞为主，而这一舞者别具一格，由于服饰的不同，她所表演的显然不是带舞类的舞蹈，而是通过服饰所具有的特点，把舞姿美和服饰美结合起来，充分地让人们欣赏到舞姿美与服饰美的魅力。

乐舞　报恩经变　莫98窟　（五代）



乐舞　药师经变　莫231窟　（中唐）

这是莫高窟61窟《报恩经变》中的一组乐舞，这组乐舞中共有十个乐伎和一个舞伎。乐队的排列形式为双排式，舞伎居中，乐伎分别坐在两边。

这组乐舞中的乐队形式是对称的，左边有五个乐伎，右边也是五个乐伎，但是，在其具体的排列上又有所变化。从图中可以看出，两边的乐队都是前排为三个人，而后排却是两个人，这种排列方式在壁画中还是比较少见的，一般都是前排人数少而后排人数多，这组乐舞却恰恰相反。

从图中可以看出，坐在左边前排的乐伎所演奏的乐器为笙、竖箜篌、拍板，后排的乐伎所演奏的乐器为筚篥和横笛；坐在右边前排的乐伎所演奏的乐器为琵琶、横笛、拍板，后排的乐伎所演奏的乐器为竖笛和排箫。

这个乐队中使用了两件拍板，而且演奏拍板的乐伎相对而坐，紧靠在舞伎的两侧，这种配器方式显然加强了乐队的节奏性。一般的小型乐队中只使用一件拍板，而只有在比较大的乐队中才同时使用两件拍板。

舞伎上着团花衣，下穿石榴裙，手持长带，右腿直立，左腿提起，双手举起，正在翩翩起舞。

乐舞　报恩经变　莫61窟　（五代）

乐舞　观无量寿经变　莫217窟　（盛唐）

这是莫高窟217窟北壁《观无量寿经变》中的乐舞，从人数上看，这是一组规模比较大的乐舞形式，乐舞中分别有两个舞伎和十二个乐伎，乐队的排列形式依然为双排式。

这组乐舞中的两个舞伎，上穿紧身短袖衫，下穿石榴裙，手持绸带尽情舞蹈，从形式上看，她们所表演的是双人带舞。

在舞伎的左右两侧各有六个乐伎为其伴奏，坐在左边的乐伎，前排第一人所演奏的乐器是琵琶，第二人演奏的是筚篥，第三人演奏的是方响，后排第一人在吹奏竖笛，第二人所演奏的乐器已模糊不清，第三人双手捧着海螺正在尽情地吹奏。

坐在右边的乐伎，前排所演奏的乐器依次为羯鼓、腰鼓、答腊鼓，后排的乐伎演奏的是竖笛、排箫、鸡娄鼓和鼗鼓。这组乐舞中舞伎画得特别大，而乐伎相对画得比较小，充分体现了舞伎是主要的表演者。

由于壁画颜色的脱落和变化，有些乐器的形制已是模糊不清。但是，就这组乐舞的表现形式而言，却非常有特点，无论是乐队的排列形式，还是把画面中舞伎画得比较大，而把乐队中的人员画得比较小，这种现象在其他壁画中是很少看到的。由于舞伎是乐舞中的主要表演者，画家有意识地画得比较高大，而把乐队人员画得比较小，重点突出了舞蹈表演者的地位，应该说这也在情理之中。但是，这种情况却非常少，在壁画中也极为少见，从形式上看，也可以说这是一种新的创意，也是一个新的突破。

乐舞　观无量寿经变　莫172窟　（盛唐）

莫高窟172窟《观无量寿经变》中的乐舞中有十四人，在这组乐舞中有两个舞伎，有十二个乐伎。

172窟是盛唐时期所建造的，壁画也是同一时期的作品，由于历史久远，所使用的颜料各有不同，所以色彩铅化变质比较严重，尤其是人物的肤色变成了黑色，这与当时的实际颜色相差甚远。但是，这组乐舞所展示的基本内容依然清晰可见，人物的基本轮廓以及乐队中所使用的各种乐器的形制基本清楚。

这组乐舞的表现形式有一定的特点，无论是舞蹈形式，还是乐队中所使用的乐器，都有个性化的体现。乐舞中的两个舞伎一左一右正在对舞，一舞伎挎腰鼓，边舞蹈边拍打，另一舞伎手持琵琶，边舞蹈边反弹，形式新颖，姿态优美，这种舞蹈形式在中晚唐时期非常兴盛，所以在许多经变乐舞中都可以看到。

坐在左前排的乐伎所演奏的乐器依次为答腊鼓（揩鼓）、腰鼓、鼗鼓与鸡娄鼓、羯鼓，坐在后排的乐伎演奏的乐器竖笛、海螺、拍板、排箫；坐在右前排的乐伎所演奏的乐器依次为筝、琵琶、阮、竖箜篌，后排的乐伎所演奏的乐器有拍板、竖笛、筚篥、笙。这组乐队的排列形式有一定的特点。

从图中可以看出，左前排的乐伎所演奏的全部是打击乐器，而右前排的乐伎所演奏的也全部是弹拨乐器。

莫高窟45窟是盛唐时期具有一定代表性的洞窟之一，此窟中的壁画内容极为丰富，有许多反映当时现实生活的精彩画面，而且此窟中的彩塑也是非常精美，反映了这个时期的最高水平，堪称敦煌彩塑中的精品力作。

在此窟的《观无量寿经变》中，有一组精彩的乐舞表演画面，在其构图上可谓是独具匠心，别具一格。

由于壁画的底部已被损坏，因此画面内容已不完整，尽管如此，这幅乐舞图所展示的内容却有着极为珍贵的研究价值。

这组乐舞画面分为上下两部分，在上面菩萨的两侧各有一个鸟舞伎，面对面地站在莲花上，左边鸟舞伎在演奏笙，右边的在吹奏竖笛。在其下端是一组正在表演的乐舞，这组乐舞中共有十四个乐伎和两个舞伎，从画面中可以看到，这组乐舞中把乐伎画得比较大，而把舞伎却画得比较小。一般情况下，乐伎和舞伎的比例是相等的，从视觉效果上没有大小之分，只有个别情况下，把舞伎有意地画大一些，突出主要表演者的形象，而把乐伎画大舞伎画小的情况却是极为少见的，也可以说仅此一例。从图中可以看出，坐在左边的乐伎所演奏的乐器有羯鼓、横笛、排箫、笙等；坐在右边的乐伎所演奏的乐器有鸡娄鼓与鼗鼓、都昙鼓、竖箜篌、琵琶、排箫、竖笛等。

乐舞　观无量寿经变　莫45窟　（盛唐）

乐舞　报恩经变　莫61窟　（五代）

这是莫高窟61窟《报恩经变》中的一组乐舞，这组乐舞的演出形式以及舞台结构的设计都比较有特点。

这组乐舞中共有十一个乐舞伎，其中有十个是乐伎，而只有一个是舞伎。从图中可以看出，乐队的排列依然是双排式，但是乐伎的具体排列位置却有所变化，一般情况下十人以上的都是双排式乐队，其排列形式都是前二后三，即前排为两人，后排为三人，而这一乐队中则是前排为三人，而后排为两人。坐在左边前排的三个乐伎所演奏的乐器有筚篥、腰鼓、拍板，坐在后排的两个乐伎所演奏的乐器是横笛和竖箜篌；坐在右边前排的三个乐伎所演奏的乐器为筝、琵琶、拍板，坐在后排的两个乐伎所演奏的乐器是竖笛和铜钹。在所使用的十件乐器中，有四件是打击乐器，有三件是吹奏乐器，有三件是弹拨乐器，在这个乐队所使用的乐器中，三种不同类型的乐器数量是基本均等的。

乐舞中的舞伎身披长巾，下穿石榴裙，两手高举，侧身急转，表现出一种激越奔放、热烈欢快的舞蹈形式。

下图是莫高窟108窟《报恩经变》中的一组乐舞，这组乐舞中共有十四个乐伎和一个舞伎，乐队排列形式为双排式，中间位置为舞伎，乐伎分别坐在两边。

从图中可以看出，这个乐队左右两边各有七个人，形式上是完全对称统一的，前排都是三个人，后排都是四个人。坐在左前排的乐伎所演奏的是筚篥、横笛和拍板。后排的四个乐伎所演奏的乐器有琵琶、笙、竖笛和排箫。坐在右边前排的三个乐伎所演奏的乐器有筚篥、横笛和拍板，后排四个乐伎所演奏的乐器有筝、横笛、排箫和竖笛。

这个乐队从规模上看，其编制应该属于一个中型乐队的编制，在当时的情况下，已是一个不小的乐队编制了。从壁画中可以看出，一般的单排式乐队中，乐伎人数最多为十人，每一边只有五人。而十人以上的乐队基本上都是采取双排式排列法。但是，十人以下的乐队并不都是单排式，而是既有单排式也有双排式。这要根据具体的内容和形式而定，从壁画中所看到的许多十人以下的乐队中，常看到的多以弹排式为主，而双排式的比较少。

在这个乐队中共使用了十四件乐器，最突出的特点就是吹奏乐器数量比较多，整个乐队中只有两件弹拨乐器和两件打击乐器，其余全部都是吹奏乐器，在如此大的乐队中同时使用十件吹奏乐器，这在所有的经变乐舞中都是极为罕见的。

乐舞　报恩经变　莫108窟　（五代）

乐舞　药师经变　莫98窟　（五代）

这是莫高窟98窟《药师经变》中的一组乐舞，这组乐舞由十四人组成，其中有十二个乐伎，有两个舞伎。

乐队的排列形式为双排式，舞伎居中，乐伎分别坐在两边。坐在左边的乐伎共有六人，分为前后两排而坐。左前排的三个乐伎所演奏的乐器为筝、竖笛、拍板，后排的三个乐伎所演奏的乐器为横笛、琵琶、排箫。坐在右边前排的三个乐伎所演奏的乐器为竖笛、竖箜篌、拍板，后排的三个乐伎所演奏的乐器为琵琶、竖笛、横笛。在这组乐队中共使用了十二件乐器，其中有四件是弹拨乐器，两件是打击乐器，还有六件是吹奏乐器。

这组乐舞中的舞蹈形式特别引人注目，是一组非常典型的双人舞，两个舞伎中，一个腰间挎细腰鼓，边舞蹈边用两手拍打鼓的两面，另一舞伎将琵琶举在背后，边舞蹈边在反弹。这就是唐代时期最为流行的鼓与琵琶舞，其形式之独特，姿态之优美，创意之新颖，技艺之精湛，堪称艺术之精华。

从这组舞蹈表现形式中可以看出，中唐时期曾经出现过反弹琵琶舞，而且在当时非常流行，可以说风靡一时，并且受到广泛的关注。而这一舞蹈形式显然是在吸收前代舞蹈精华的基础上，又将腰鼓舞与反弹琵琶舞进行最完美的组合，使其更具

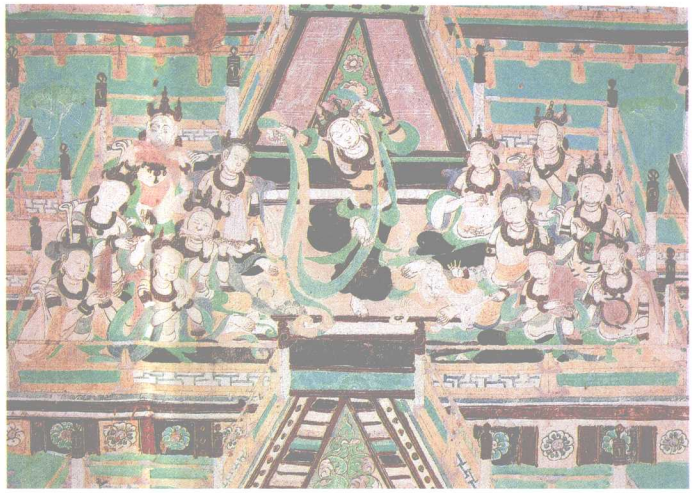
艺术表现力，在视觉上产生更加强烈的艺术效果。

莫高窟360窟《观无量寿经变》中的乐舞，是一组由十三人组成的乐舞，其中舞伎一人，乐伎十二人，乐队的排列形式为双排式。

坐在乐队左边的乐伎中，前排第一人在吹奏海螺，第二人吹奏横笛，第三人手中持拍板；后排第一人吹奏的乐器是笙，第二人在击奏铜铙，第三人在吹奏排箫。坐在乐队右边的乐伎中，前排第一人手中持拍板，第二人正在拍打毛员鼓（此鼓两头大中间小，形体明显大于一般的腰鼓），第三人在击奏揩鼓（这种鼓抱于胸前，上下用手拍打或用指弹击）；后排第一人怀抱阮咸，第二人正在弹奏琵琶，第三人吹奏的是筚篥。

虽然这组乐舞在排列形式上大同小异，与一般的经变乐舞基本相同，然而，最令人关注的是，这组乐队中乐伎演奏的具体姿态各有不同。从图中可以看出，一部分乐伎正在聚精会神地演奏，而有一些乐伎似乎抱持着乐器注目观看，表现出一种待奏状态，最为明显的是拍板和阮咸演奏者，都处于一种待奏状态，这种表现形式在经变乐舞中是非常少见的。

关于古代时期的乐队编制情况在文献中有明确的记载，但乐队在演奏过程中怎样配器，这在文献中是没有的。这组乐队最为突出的特点，就是比较明显地表现出古代乐队中的配器特点，由此具有极为重要的研究价值。



乐舞　观无量寿经变　莫360窟　（中唐）

乐舞　药师经变　莫12窟　（晚唐）

莫高窟12窟的壁画内容非常丰富，除了洞窟中常见到的佛、菩萨、天王、供养人之外，在此窟上端的四周还描绘了十余身飞旋的飞天，她们手持鲜花或乐器，散花奏乐，其乐无穷。

经变乐舞的存在，首先取决于壁画中的经变，也就是说，壁画中有了经变这样的绘画题材，才有可能出现经变乐舞的形式。一般情况下，一个洞窟之中只有一铺或两铺经变，只有少数洞窟中有三四铺经变，而12窟虽然洞窟并不是很大，但壁画中却出现了八铺经变，而且有的一铺经变中出现了几组不同形式的乐舞，这种情况在壁画中也是比较少见的。

此图是该窟北壁《药师经变》中的一组乐舞，这组乐舞由十三人，其中有一个舞伎、十二个乐伎。从图中可以看出，坐在乐队左边前排的乐伎，所演奏的乐器依次为琵琶、竖笛、竖箜篌，后排的乐伎所演奏的乐器为毛员鼓、筚篥、拍板；坐在乐队右边前排的乐伎，所演奏的乐器依次为古筝、筚篥、横笛，后排的乐伎所演奏的乐器依次为鼗鼓和鸡娄鼓、答腊鼓、拍板。

这是莫高窟98窟《思益梵天请问经变》中的乐舞，这组乐舞至今保存得比较完整，而且色彩也非常艳丽，壁画中的人物形象逼真，是洞窟中保存比较完整的乐舞壁画之一。

这组乐舞由十六人组成，其中有十五个乐伎，有一个舞伎。乐队的排列形式为双排式。一般的经变乐舞中的乐队人数都是完全相等的，也就是说左边有多少人，右边也应该是多少人。而这组乐队却有所变化，从形式上看，乐队中的乐伎都是相对而坐，姿态是完全对称的，人数却有所不同，左边只有七人，而右边却为八人，这种形式上对称而人数不对等的情况在壁画中是非常少见的。

从图中可以看出，坐在左边前排的乐伎所演奏的乐器为筝、筚篥、拍板，坐在后排的乐伎所演奏的乐器为竖箜篌、竖笛，另两人吹奏横笛，二者虽然演奏的是同一种乐器，但是持笛姿态各有不同，一为右持一为左持。最后面笛子吹奏者的姿态非常准确，遗憾的是笛子却没有表现出来。坐在右边前排的有四个乐伎，比左前排多出一个人，所演奏的乐器为琵琶、筚篥、横笛、拍板，坐在后排的乐伎所演奏的乐器为竖箜篌、竖笛、排箫和笙。舞伎的姿态与众不同，她所展示的不是正面，而是背面，这种情况在壁画中也极为少见，展示了画家独具匠心的创作理念。

乐舞　思益梵天请问经变　莫98窟　（五代）

乐舞　药师经变　莫360窟　（中唐）

右图是莫高窟360窟《药师经变》乐舞中乐队的左半边及舞伎部分。这组乐队共由十四人组成，每一边应该有七人。从这组乐舞的组合形式看，是一组双排式的经变乐舞。乐队中所使用的乐器各有不同，前排乐伎所演奏的乐器有古筝、琵琶、竖箜篌；后排乐伎所演奏的乐器有阮、竖笛，第三人手中没有乐器，根据手指的动作姿态看，他似乎在弹指击节，坐在后排的最后一人两手合击拍板。舞伎胸前挎细腰鼓，两手拍打。另外，从这个舞蹈的基本姿态看，与榆林窟25窟南壁《观无量寿经变》中的舞蹈形式非常相似，二者都是处于同一个时代的作品，反映了当时舞蹈发展的一种潮流。

莫高窟360窟《西方净土经变》中的乐舞共由十三人组成，其中有十二个乐伎，只有一个舞伎。坐在左前排的乐伎所演奏的乐器有法螺、横笛、拍板，后排乐伎演奏的乐器有笙、排箫，第二人不持乐器，似乎在做弹指动作。坐在右边前排的

乐舞　西方净土经变　莫360窟　（中唐）

乐伎所演奏的乐器有拍板、细腰鼓、答腊鼓，后排乐伎演奏的乐器有阮、琵琶、竖笛。这个乐队有几个与众不同的特点，一是把细腰鼓放在地上击打，这是极为罕见的，二是乐队中多数乐器都在激情地演奏中，而只有阮、拍板等几件乐器在待奏状态，这充分体现了当时乐队中已非常讲究配器的方法。

壁画中的经变乐舞有几百幅之多，这是一个集中反映古代乐舞发展的历史画卷，尽管如此，但在每一幅经变乐舞图中，其具体的内容和形式没有一个是重复的，这就更加突出地显示了古代时期乐舞发展的繁荣状况。

莫高窟197窟中的经变乐舞，是经变乐舞中很少见到的一种形式。从图中可以看出，这组乐舞共由十三人组成，其中有三个舞伎，十个乐伎，三个舞伎中有两个鸟舞舞伎，而且在舞伎左侧的鸟舞舞伎的装扮很有特点，其形象介乎于人首鸟和飞天之间，从整体表演形式上看，风格鲜明，特点突出。

乐队的排列形式也是别具一格，乐伎和舞伎都是上半身裸露，下着裙装。乐伎的演奏姿态有所不同，最明显的是前排的乐伎是跪姿状态，而后排的乐伎是站立姿态，这种排列形式在经变乐舞中也是十分少见的。

乐舞　观无量寿经变　莫197窟　（中唐）

莫高窟85窟《阿弥陀经变》中的乐舞，是一组大型的双排式经变乐舞。这组乐舞中人数多，阵容大，使用的乐器相对也比较多，是一组非常有特点的乐舞形式。

这组乐舞中共有十七人，其中有十六个乐伎，一个舞伎，乐队人员分别坐在两边，中间为舞伎。

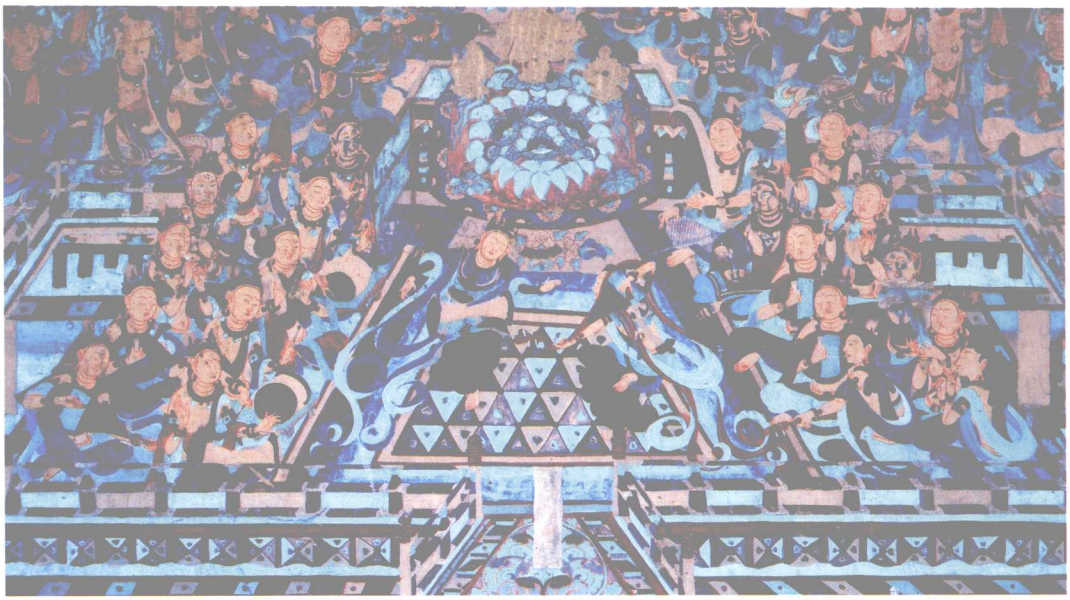
坐在左边的乐伎中，前排第一人所演奏的乐器为横笛，第二人为筚篥，第三人为陶埙，第四人为笙；坐在后排的第一人所演奏乐器为拍板，第二人手中无乐器，而是在弹指击节，第三人为排箫，第四人的姿态似乎是一种间歇待奏的状态，但具体的乐器却没有展示出来，因此难以确定。这种情况在一般的乐队中非常少见，只有在大型的乐队中时有出现。

坐在右边的乐伎中，前排第一人所演奏的乐器为古筝，第二人为长颈阮，第三人为凤首箜篌，第四人为竖箜篌；后排第一人为琵琶，第二人为筚篥，第三人为鸡娄鼓和鼗鼓，第四人为拍板。

这组乐队的排列形式非常有特点，最为明显的是，坐在乐队左边前排的乐伎，演奏的全部是吹奏乐器，而右边前排的乐伎所演奏的全部是弹拨乐器，这种不同风格的排列形式形成了鲜明的对比。

另外，在这组乐队中还出现了一般乐队中很少使用的凤首箜篌。

乐舞　阿弥陀经变　莫85窟　（晚唐）



乐舞　思益梵天请问经变　莫156窟　（晚唐）

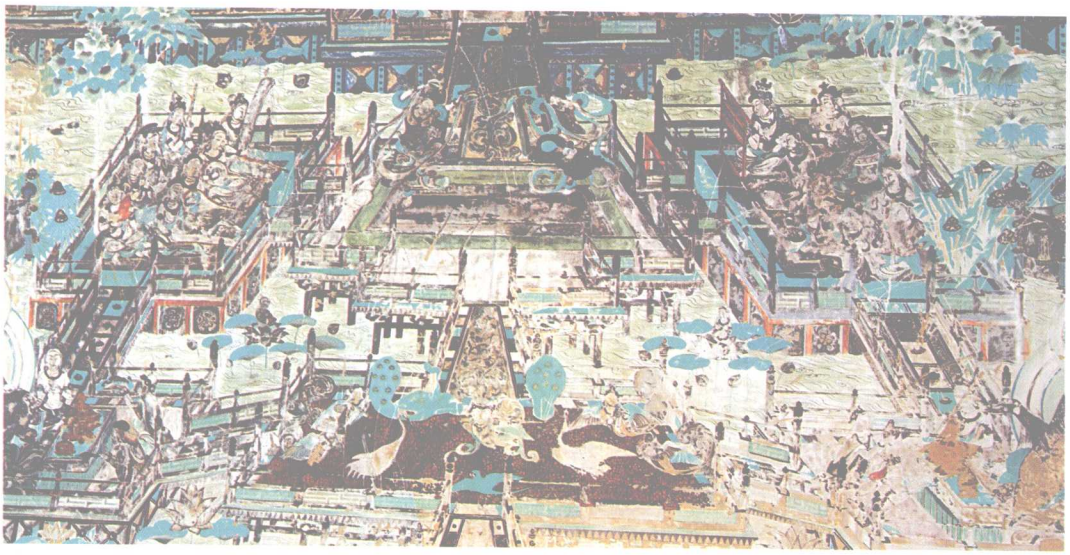
莫高窟156窟是晚唐时期的一个代表性洞窟，也是晚唐时期的一个大型窟，由时任河西节度使的敦煌人张议潮家族建造。

这是156窟中《思益梵天请问经变》中的一组乐舞，这组乐舞无论是在其设计构图以及色彩应用等方面，都显示出很高的艺术水准。从形式上看，这是一组双排式的大型乐舞，共有二十二人组成，其中有两个舞伎，二十个乐伎。

舞伎的表演非常精彩，一个将琵琶置于身后边舞边弹，另一个将腰鼓挎在腰间，两手拍打鼓的两头，腾踏跳跃，激情四射，优美的舞姿令人赞叹不已。

这组乐队的排列形式以及在乐器的使用方面，都具有鲜明的特点。坐在乐队左边的乐伎中，前排所演奏的乐器依次为腰鼓、羯鼓、铜铙（模糊不清）、羯鼓、方响，后排依次为琵琶、圆梨形琵琶、筚篥、横笛、拍板；坐在右边前排的乐伎所演奏的乐器依次为琵琶、琵琶、琵琶、凤首箜篌、竖箜篌，坐在后排的乐伎所演奏的乐器依次为竖笛、笙、排箫、铜铙、拍板。

这个由二十人组成的乐队中，共使用了二十件乐器，其中有七件弹拨乐器，有六件吹奏乐器，有七件打击乐器。非常明显的是，乐队的左前排使用了五件打击乐器，右前排则全部使用弹拨乐器，这种排列组合形式非常特别，在敦煌壁画的经变乐舞中也极为少见。



乐舞　观无量寿经变　莫172窟　（盛唐）

这是172窟《观无量寿经变》中规模较大的一组乐舞形式，由于壁画颜色蜕化比较严重，图像已是模糊不清。但是，从这幅壁画中的乐舞表现形式来看，内容丰富，结构完整，有着非常重要的研究价值。

从图中可以看出，这组乐舞是一个组合式的乐舞形式，上下分为两层。上层有十八个人，其中有两个为舞伎，有十六个是乐伎。两个舞伎一左一右，腾踏跳跃，竞相对舞，十六个乐伎各持乐器，尽情地为其伴奏。下层是一组形式独特的鸟舞表演。

上层乐队人员分坐在舞伎的两侧，每一边有八人，分两排而坐，每一排为四人。左边前排四个乐伎所演奏的乐器依次为筝、琵琶、阮、竖箜篌，后面4个乐伎图像比较模糊，所演奏的乐器有拍板、笙等。坐在右边的八个乐伎也是分为前后两排，前排四个人，后排四个人，形式与左边完全对应。从图中可以看出，坐在前排的四个乐伎演奏的乐器中，只有方响形制比较清楚，其余均已模糊不清，后排4个乐伎的图像也是比较模糊，可以看到的乐器有横笛、揩鼓、拍板等。

这组乐舞中最为引人注目的是下层的鸟舞表演，其排列形式尤为独特。从图中所看到的鸟舞表演中，有五个装扮成鸟身人头的舞伎，她们手持拍板等不同的乐器，一边演奏一边舞蹈，还有一雌一雄的两只大鸟参与其中，翩翩起舞，飘然欲飞。最中间的一个舞者所表演的是反弹琵琶形式的鸟舞，这是唐代非常流行的一种舞蹈形式，尤以鸟舞的形式表演反弹琵琶舞，更是妙趣横生，美不胜收。

从莫高窟发展的历史过程看，唐代时期的壁画艺术达到了历史的最高峰，不仅数量多，内容丰富，题材广泛，风格鲜明，艺术精湛，而且创造出了历代壁画中的艺术精品。当然，就这个时期的壁画艺术而言，也并不是优劣不分，而是初唐和盛唐时期的壁画艺术更为精湛，晚唐及后期的壁画艺术整体上已趋于下降趋势，明显不及初、盛唐时期的那样精美。

然而，值得欣慰的是，在晚唐时期的壁画中出现了大量的经变乐舞，从乐舞研究的角度讲，尽管这个时期的壁画艺术质量有逊于前期，但为我们提供了极为丰富的图像资料，这也是晚唐时期壁画中最为明显的一个特点。

莫高窟85窟《思益梵天请问经变》中的乐舞，共由十七人组成，其乐队排列形式仍为双排式，乐队人员分别坐在两边，中间为一舞伎。

坐在乐队左边的乐伎中，前排所演奏的乐器依次为五弦琵琶、琵琶、羯鼓、竖箜篌，后排所演奏的乐器依次为古筝、竖笛、凤首箜篌、梨形直颈琵琶；坐在乐队右边的乐伎中，前排所演奏的乐器依次为横笛、筚篥、拍板、笙，后排所演奏的乐器依次为琵琶、铜钹、鼗鼓和鸡娄鼓、法螺。乐队中共使用了十七件不同的乐器，其中弹拨乐器七件，吹奏乐器五件，打击乐器五件。

乐舞　思益梵天请问经变　莫85窟　（晚唐）

(三) 三排式经变乐舞

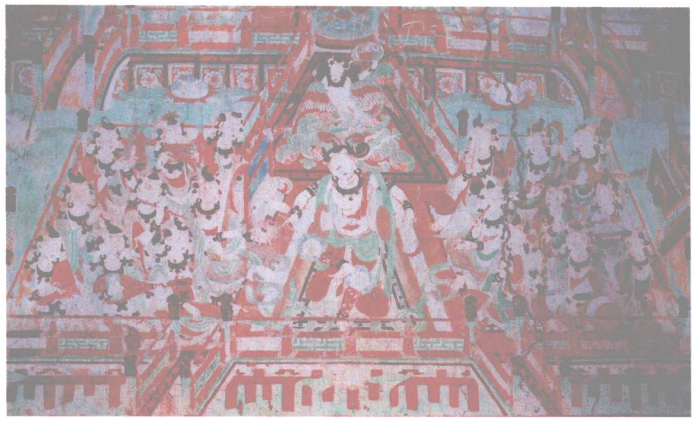
三排式的经变乐舞形式与单排式和双排式的有所不同，这种形式的经变乐舞在壁画中出现得比较少，只有个别的洞窟壁画中时有出现，但它仍然是经变乐舞中非常有特点的一种形式。莫高窟220窟南壁下端《阿弥陀经变》中的乐舞，就是一个三排式的乐队形式。乐舞中共有十八人，其中有两个舞伎十六个乐伎，两个舞伎脚下各有一个小圆毯，单脚直立，在其上面急速旋转，她们所表演的舞蹈就是隋唐时期非常风靡的“胡旋舞”。

坐在乐队左边的乐伎演奏的乐器依次为古琴、方响、笙、竖箜篌、排箫、琵琶、竖笛，最后一位因壁画颜色的脱落已模糊不清；坐在乐队右边的第一人在演奏羯鼓，独自一人排在最前头，显示了他具有指挥的作用，其他乐伎演奏的乐器为腰鼓、横笛、答腊鼓、磬（钵状形）、陶埙、竖笛、排箫。在这个乐队中出现了两件非常少见的乐器，即磬（钵状形）和陶埙。经变乐队中使用古琴这是惟一的一处。

莫高窟220窟是初唐时期最具代表性的一个洞窟，就这个洞窟中的壁画而言，无论在画面的设计上，还是在具体的绘画风格上，都是壁画中少有的精品佳作。最为突出的是绘画风格上的大胆尝试，打破了早期壁画中的西域绘画风格，具有开拓创新，继往开来，独树一帜的强烈意识。同时，也是西域佛教中国化转型时期的典

乐舞　阿弥陀经变　莫220窟　（初唐）　范兴儒　临摹

型例证，而且对莫高窟中后期洞窟壁画绘画风格产生了极为深远的影响。从某种意义上讲，220窟是莫高窟建造史上的一个里程碑。



乐舞　观无量寿经变　西千佛洞15窟　（晚唐）

西千佛洞因在敦煌市区的西面，故而被称之为西千佛洞。相对而言，莫高窟在其市区的东面，故亦称之为东千佛洞。

西千佛洞建造的时代与莫高窟基本相同，当时的规模也是相当宏大，由于建在党河谷的北崖上，曾受洪水的冲击，遭到过严重的破坏，许多洞窟已被洪水冲毁，至今所留存下来的洞窟也只有十几个，尽管如此，窟内仍然保存了当时的壁画和精美彩塑。

西千佛洞12窟《观无量寿经变》中的乐舞，是一组规模比较宏大的乐舞形式，这组乐舞中共有十八个乐伎和两个舞伎，其中一个为反弹琵琶的鸟舞伎。舞伎居中表演，乐队分坐在舞伎的两侧。乐队编制较大，十八个乐伎分坐两边，每一边有九人，分为三排，两边乐伎面向而坐，形式上完全对称。坐在左边前排的乐伎所演奏的乐器有竖箜篌、方响，只有第一人演奏的乐器模糊不清；中间一排乐伎所演奏的乐器有琵琶、横笛、排箫；后排的乐伎所演奏的乐器有拍板、竖笛、笙。坐在右边的乐伎中，前排所演奏的乐器有拍板、竖笛，一人模糊不清；中排三个乐伎所演奏的乐器有腰鼓，凤首箜篌，一人模糊不清；后排三个乐伎演奏的乐器有羯鼓、揩鼓、琵琶。

这组乐舞规模大，而且排列整齐有序，是西千佛洞壁画中最有特点的乐舞形式之一。

莫高窟154窟是中唐时期建造的一个洞窟，由于这个洞窟比较大，所以壁画中的内容十分丰富，而且绘画风格独特，色彩明快，线条流畅，人物形象栩栩如生。在此窟北壁东侧的《报恩经变》中，有一组三排式的大型经变乐舞。这组乐舞在表现形式上与众不同，设计理念非常的新颖，充分展示出超凡脱俗别具一格的特点。

画面的中间是正在说法的佛，两侧是双手相合的听法者，在听法者两侧的平台上是规模宏大的乐舞表演。一般的经变乐舞形式都是舞伎在中间，乐队人员在两侧，这组乐舞显然与其他经变乐舞有所不同，中间不是腾踏跳跃的舞伎，而是佛和听法者占据了中间，乐舞表演在两边。这铺经变图中所表现的内容比较特别，画面中的乐舞不是表现歌舞升平的繁华景象，而是在盛大的乐舞表演过程中，展示了佛法无边以及信徒们的虔诚和坚定信念。

乐舞　报恩经变　莫154窟　（中唐）

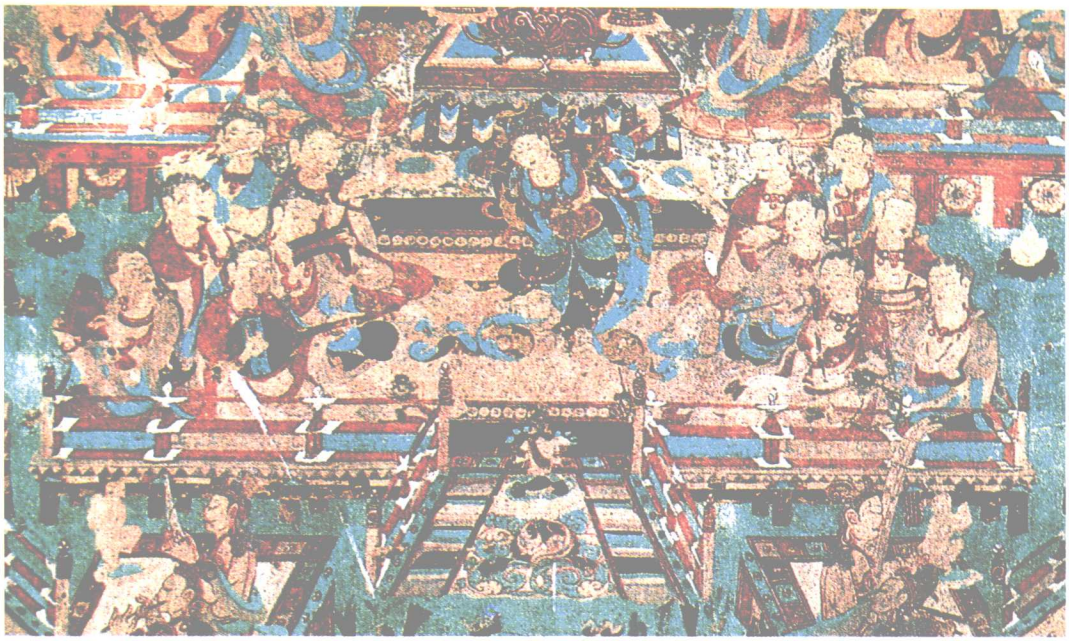
从画面中的人物表情看，听法者似乎没有任何私心杂念，十分专心致志，尽管歌舞表演近在身边，但仍然是闻所未闻，视而不见。《沙弥戒》《比丘戒》中都有“不观闻歌舞伎乐”的说法，这铺经变画正是体现了这样一种境界，但是，尽管如此，壁画中乐舞表演的场面也不在少数，这反映了佛教为我所用的两面性。

这组乐舞由十八人组成，其中有乐伎十六人，舞伎两人。乐队左前排所演奏的乐器依次为羯鼓、毛圆鼓、毛圆鼓，中排演奏的乐器依次为琵琶、琵琶、横笛、竖箜篌，排在最后的一位在击奏拍板；右边前排乐伎演奏的乐器为笙、竖笛、排箫，中排依次为筚篥、横笛、拍板、小铙，最后的乐伎手持一件打击乐器（模糊不清）。这组乐舞中使用了十六件乐器，其中弹拨乐器三件、打击乐器七件、吹奏乐器六件。

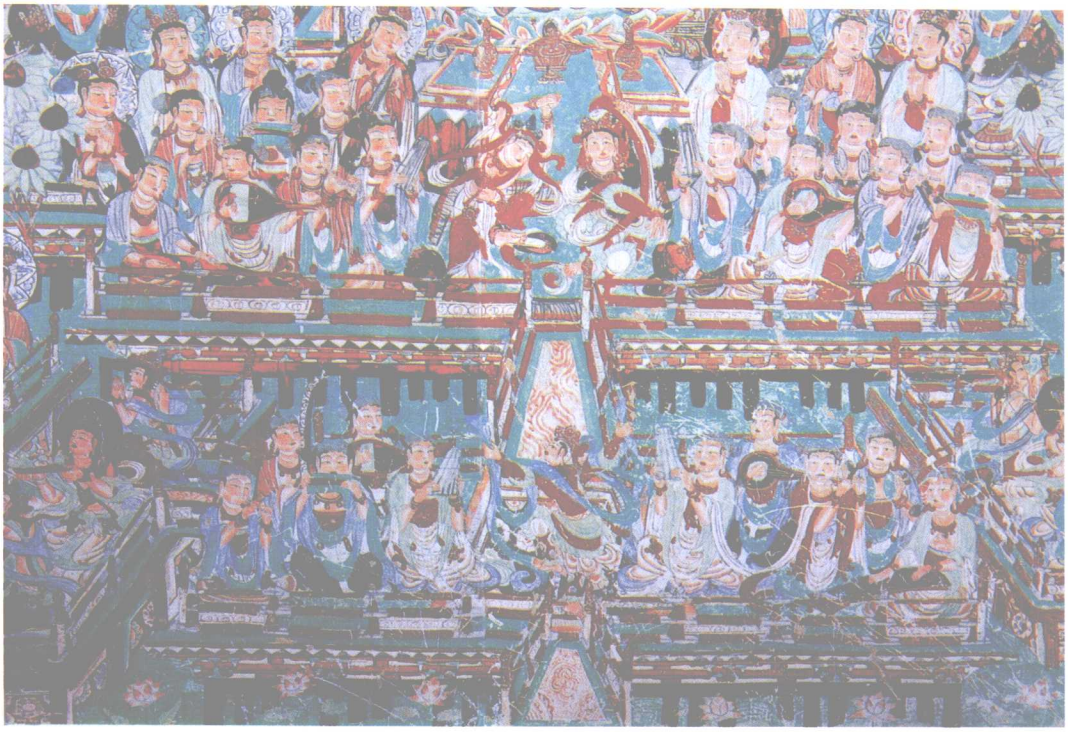
(四) 多层组合式经变乐舞

多层组合式经变乐舞，是指在同一个经变中上下有几组不同的乐舞形式，一般的有两组，最多的在一铺经变中有四组。这种形式在早期壁画中没有出现过，只有中唐时期的经变中才时有出现，而晚唐和五代时期的经变中出现较多。这充分反映了经变形式在不同时期的变化，同时也反映了当时乐舞发展的一种趋势和过程。

莫高窟231窟《观无量寿经变》中的乐舞，就是非常典型的一个双层组合式经变乐舞。从图中可以看出这组乐舞分为上下两层，上层有八个乐伎和一个舞伎，舞伎正在表演的是当时风靡一时的反弹琵琶舞。坐在左边的乐伎中，前排所演奏的乐器依次为琵琶、排箫、笙，后排所演奏的乐器依次为拍板、横笛、筚篥；坐在右边的乐伎中，前排所演奏的依次为毛圆鼓、鼗鼓和鸡娄鼓、横笛，后排第一人所演奏乐器模糊，第二人演奏揩鼓，第三人模糊。下层的乐舞表演面朝外，与上层的乐舞表演不同，从图中可以看出，在乐队的前面，分别各有两个孩童在小圆毯上跳舞。坐在右边的乐伎所演奏的乐器依次为琵琶、筚篥、笙；右边的乐伎所演奏的乐器，第一人模糊，第二人演奏拍板，第三人演奏的是竖箜篌。



乐舞　观无量寿经变　莫231窟　（中唐）

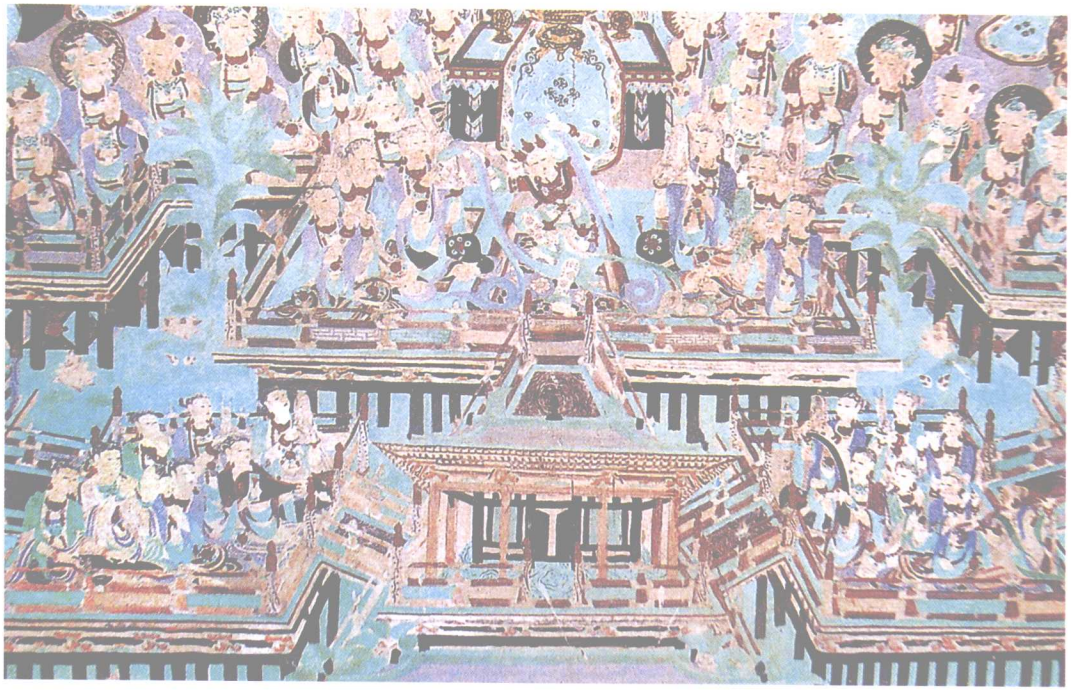


乐舞　西方净土变　榆19窟　（五代）

这是榆林窟第19窟《西方净土经变》中的乐舞，这组乐舞分为上下两层，是一组组合形式的大型经变乐舞。

从图中可以看出，上层的乐舞中有十六人，其中有乐伎十四人，有舞伎两人。坐在左边前排的四个乐伎所演奏的乐器有琵琶、竖笛、拍板，坐在后排的三个乐伎所演奏的乐器有筚篥、排箫和笙；坐在右边前排的四个乐伎所演奏的乐器有排箫、横笛、琵琶、拍板，后排的乐伎所演奏的乐器有铜钹、竖笛，另一个乐伎由于前排乐伎遮挡，没有显示出所演奏的乐器。这组乐队的排列是横排式，与常见的竖排式有所不同。

下层的乐舞中有十一人，其中有十个乐伎，有一个舞伎。坐在左边前排的乐伎所演奏的乐器为筚篥、排箫、拍板，后排的乐伎所演奏的乐器有竖箜篌和琵琶；坐在右边前排的乐伎所演奏的乐器有筝、横笛、拍板，后排的乐伎所演奏的乐器有铜钹和琵琶。在这组双层式经变乐舞中，上层有两个舞伎在对舞，而下层却只有一个舞伎侧身转体，激情地表演着风靡一时的带舞，上下形成了强烈的对比。



乐舞　药师经变　莫100窟　（五代）

这是莫高窟100窟《药师经变》中的一组乐舞，从乐舞表现形式上看，这是一个上下两层组合形式的大型乐队，参与的人数多，而且表现形式别具一格。

从图中可以看出，上层表演的乐舞中有八个乐伎和一个舞伎，舞伎居中而舞，乐队分别坐在两边。坐在左边的乐伎所演奏的乐器有拍板、竖笛、横笛，最后一个乐伎兴致勃勃地在弹指击节，表现得激情洋溢；坐在右边的乐伎与左边的形式对称，这种现象在壁画中是极为少见的。乐伎所演奏的乐器是拍板、竖笛、横笛，最后一个乐伎也是双手高举，弹指击节，整个乐舞表演体现了一种热烈奔放的场面。

下层的乐队演奏与上层的乐舞表演是相互对应的，从图中可以看出，下层的乐队中只有乐伎在尽情地演奏，而中间并没有舞蹈者表演，所以上下两个乐队从形式看是独立的，但实际上又是一个统一的整体。

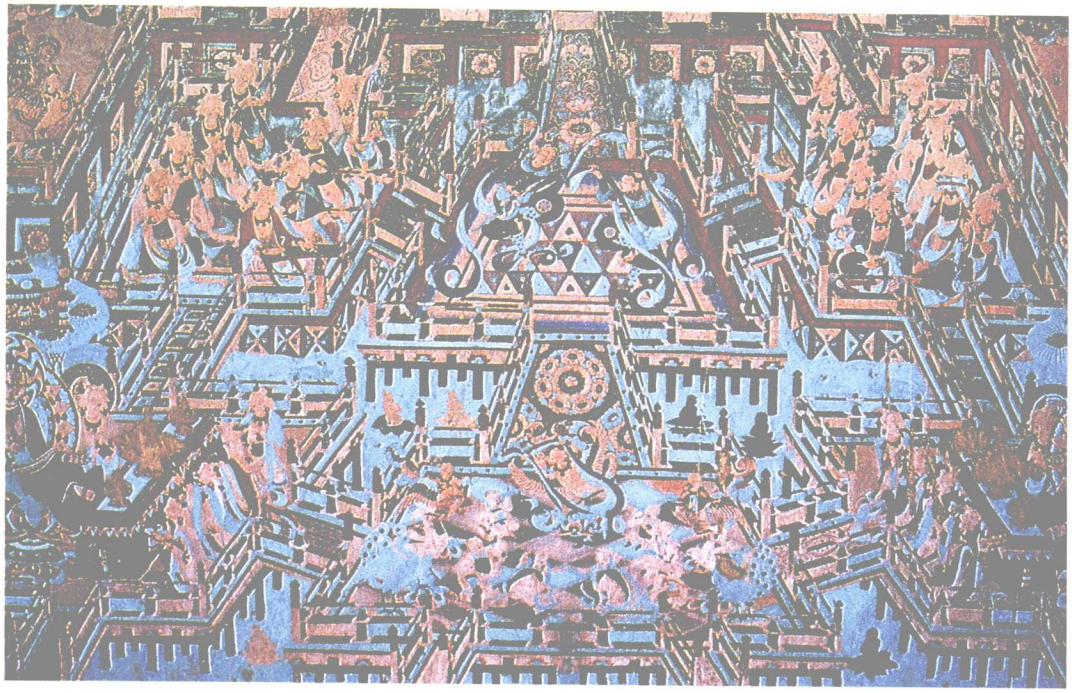
下层乐队中的乐伎分别坐在两边，面面相对。坐在左边前排的三个乐伎，所演奏的乐器有横笛、琵琶、拍板，坐在后排的四个乐伎所演奏的乐器有筝、竖笛、筚篥（模糊）、笙；坐在右边前排的三个乐伎所演奏的乐器有腰鼓（模糊）、竖箜篌、拍板，后排的四个乐伎所演奏的乐器有筚篥、横笛、竖笛和笙。

这是榆林窟16窟《药师经变》中的一组乐舞，这组乐舞也是分为上下两层，上层的乐舞中共有八人，其中有七个是乐伎，只有一个是舞伎，其形式也是舞伎居中乐伎在两边。从图中可以看出，坐在左边的乐伎所演奏的乐器有筝、筚篥、拍板，坐在右边的乐伎所演奏的乐器有拍板、竖笛、排箫、横笛。乐队右边演奏拍板的乐伎，一人坐在最前面，突出了他指挥乐队的重要作用。

下层的乐舞中共有十一人组成，其中有乐伎十人，有舞伎一人。坐在左边前排的乐伎，所演奏的乐器有羯鼓、腰鼓（细腰鼓），坐在后排的乐伎所演奏的乐器有竖笛、横笛、筚篥；坐在右边前排的乐伎所演奏的乐器有腰鼓（细腰鼓）、拍板，后排的乐伎所演奏的乐器是琵琶、竖笛和笙。

上下两层乐舞中的舞蹈形式有所不同，上层乐舞中的舞伎为正面，而下层乐舞中的舞伎则是背面，画家在结构上采取了不同的处理方式。

乐舞　药师经变　榆16窟　（五代）



乐舞　阿弥陀经变　莫156窟　（晚唐）

莫高窟156窟是晚唐时期所建造的一个大型洞窟，其壁画内容非常丰富。《阿弥陀经变》就是这个洞窟里的部分内容，在这个经变中有一组大型的乐舞，而且非常有特点，虽然也是属于多层组合形式的乐舞，但在表现形式上大有超凡脱俗之势，显示了它与众不同的独特风格。

这组乐舞为上下两层，上层有十六个乐伎和两个舞伎，下层有一群人首鸟身舞伎，她们有的一边弹奏乐器一边翩翩起舞，美丽奇特的装饰更是令人赞叹。

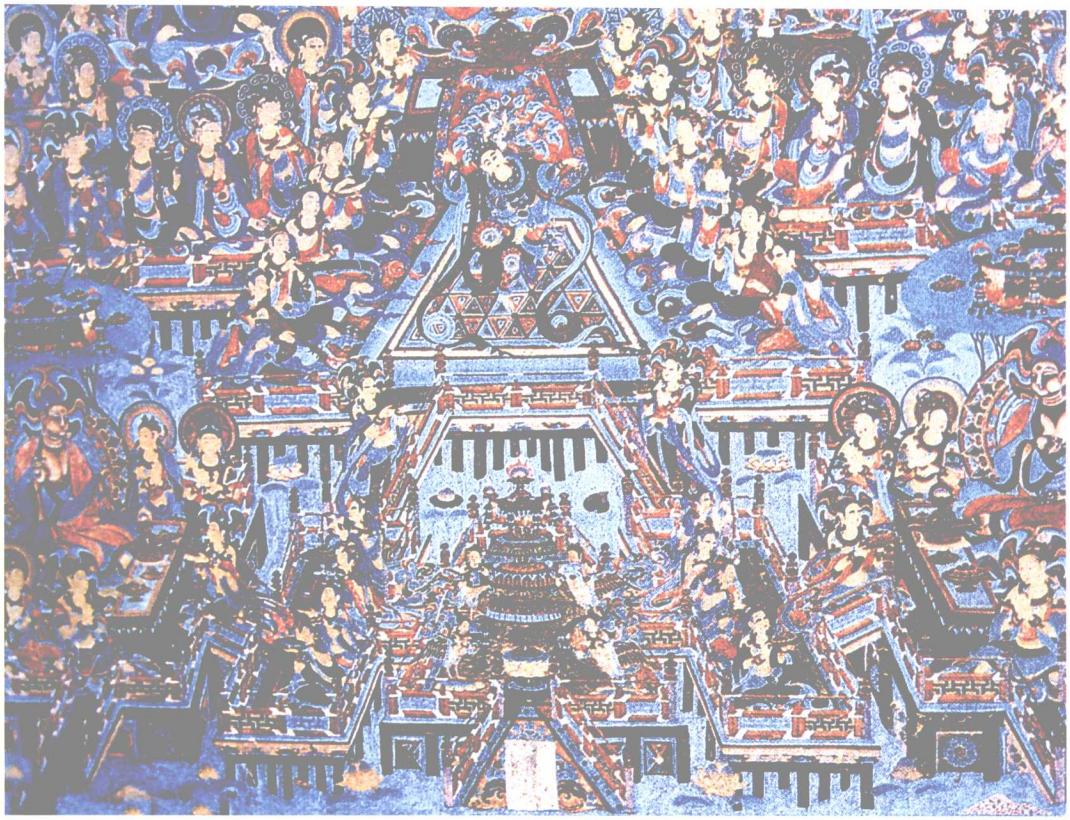
上层乐舞中，中间两个舞伎腾踏跳跃，面对而舞。坐在左边的乐伎，前排所演奏的乐器依次为筝、琵琶、阮、竖箜篌，后排演奏的乐器依次为拍板、竖笛、筚篥、笙；坐在右边的乐伎，前排演奏的乐器依次为羯鼓、腰鼓、鼗鼓和鸡娄鼓、方响，后排演奏的乐器依次为筚篥、排箫、竖笛、横笛。

这组乐队在乐器的使用上也很有特点，在十六个人的乐队中共使用了十七件乐器，其中有四件弹拨乐器，七件吹奏乐器和六件打击乐器。尤其是乐器的排列形式对比性很强，左边前排全部是弹拨乐器，后排除一件打击乐外，其余都是吹奏乐器，而右边前排全部是打击乐器，后排使用的都是吹奏乐器。

莫高窟12窟是晚唐时期所建造的一个洞窟，虽然洞窟不是很大，然而在这个洞窟中乐舞壁画却非常丰富，尤其是经变乐舞的表现形式可谓是形形色色，多姿多彩，是一个很有特色的音乐窟。

此窟《观无量寿经变》中的乐舞就是一组典型的多层组合式乐舞，其场面宏大，人数众多，布局严谨，风格鲜明，是经变乐舞中少有的一种形式。

从图中可以看出，上下两层乐舞的演出各有特点，上层乐舞中共有八个乐伎和一个舞伎，下层中间是一个非常豪华的宝塔，在塔的两侧有两个人首鸟身舞伎。上层乐队中坐在左边的乐伎，所演奏的乐器依次为琵琶、筚篥、古筝、揩鼓；坐在右边的乐伎，所演奏的乐器依次为拍板、鸡娄鼓、排箫、笙。下层的两个人首鸟身舞伎，一个怀抱琵琶，一个吹奏排箫，他们边奏乐边舞蹈。



乐舞　观无量寿经变　莫12窟　（晚唐）

乐舞　观无量寿经变　莫159窟　（中唐）

莫高窟159窟南壁《观无量寿经变》中的乐舞，是一个大型的多层组合式经变乐舞。这个乐舞由上中下三部分组成，从整体上看，三组乐舞各有特点，但是上下又是相连接的，其规模庞大，气势宏伟，尤其是这组乐舞的排列形式，多姿多彩，新颖别致，在许许多多的经变乐舞中也是极为罕见的。

随着时代的变迁，壁画颜色也在不断地脱落或变化，有些壁画因氧化而面目全非，很难辨别壁画中的原有内容。尤其是壁画中的一些乐器图像，由于壁画的脱落和颜色的变化而无法辨认，所以对我们的研究考证造成了一定的困难。

一般的多层组合式经变乐舞，其上下层画面的大小基本上都是相同的，而这组乐舞则完全不同，上面一组乐舞的场面为最大，中间一组稍小，下面则更小，在构图上可谓是别具一格。尤为突出的是，这三组乐舞形式各不相同，特点鲜明。最上层的乐舞中，在乐队的伴奏下两个舞伎身着华丽的服装相对而舞，动作激越奔放，潇洒飘逸。中间的乐舞形式与上面有所不同，乐队虽然也是分为两列，但乐伎则是相背而坐，面向朝外，中间是一个非常华丽的宝炉，两个舞伎也是分别站在乐队的前边，相互对应，翩翩起舞，其表现形式非常的特别。

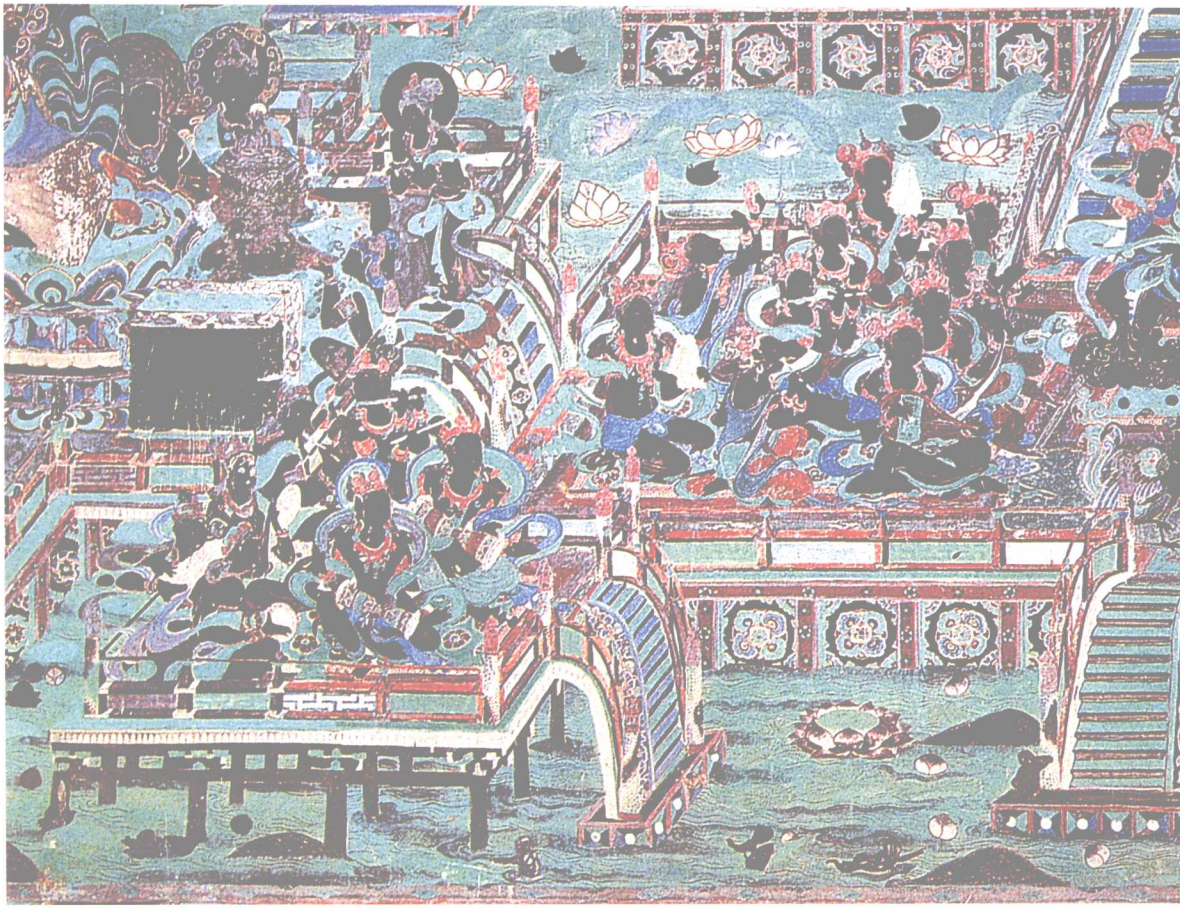
乐队中的八个乐伎着装统一，高贵华丽，姿态优美，潇洒飘逸，气势非凡，这种装饰在经变乐舞中也是少有的。

坐在左边的乐伎所演奏的乐器依次为琵琶、笙、排箫、拍板；坐在右边的乐伎所演奏的乐器依次为古筝、竖笛、竖箜篌、铜铙。乐队中所使用的乐器共有八件，其中弹拨乐三件，吹奏乐三件，打击乐两件，从乐器的使用情况看仍然是一个混合型的乐队编制。

最下层是一组人首鸟身舞伎在表演，无论是他们的装饰还是独特的表演形式，可谓别具一格，特色鲜明。在这组人首鸟舞中，有两个形体比较小的白色鸟摇动着美丽的翅膀翩翩起舞，另外的三个鸟舞伎演奏着不同的乐器，既是伴奏的乐师，又是不同的舞蹈者。

这三组乐舞的表演形式各有不同，这种形式上的不同反映了他们所服务的对象也有所不同。如果说，最上层的乐舞是在娱佛，而下面的乐舞就是在取悦于众弟子，当然，这只是针对佛教中的内容而言。

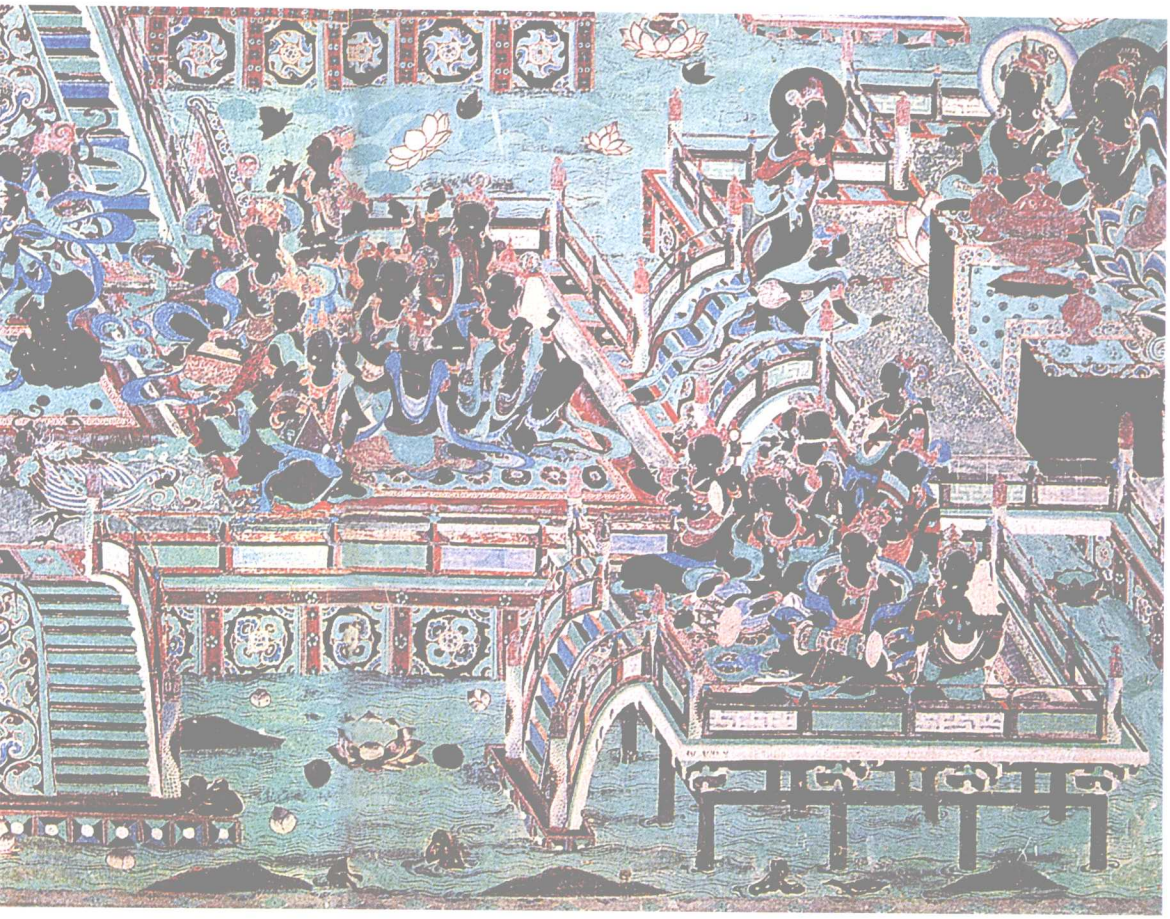
经变乐舞的形式多种多样，而像159窟《观无量寿经变》中这样的形式在壁画中还是非常少见的，无论结构布局还是内容形式都是非常独特的，因此，这为我们的研究提供了极为珍贵的资料。



莫高窟148窟南壁《观无量寿经变》中的乐舞，是一组大型的多层组合式经变乐舞。这组乐舞中不仅乐队排列形式非常特别，而且舞台的布局结构也是别具一格，这种组合形式的经变乐舞在壁画中是极为少见的，由于壁画中的色彩氧化非常严重，有些乐器已是模糊不清。

从图中所看到的是，这组乐舞中的三个舞台相互连接在一起，但又有一定的独立性，中间是主场演出舞台，舞伎和乐伎共用，两侧各有一个方形舞台，专供乐伎演奏时使用。

无论是中间的舞台还是两侧的舞台，中间都有一个供乐舞伎上下的阶梯，从整体结构上看，设计新颖，布局合理，反映了当时大型演出活动中非常注重舞台结构



乐舞　观无量寿经变　莫148窟　（盛唐）

的布局和设计。

在这组乐舞中共有两个舞伎，三十一个乐伎，而且这组乐舞中的乐队是不对称的，也就是说，每一组乐队中的人数是不相等的。上层坐在左边的乐伎为九人，演奏的乐器有琵琶、笙、竖箜篌、排箫、横笛、筚篥、拍板、钲；坐在右边的乐伎为九人，所演奏的乐器有琵琶、筝、竖箜篌、竖笛、拍板、铜铙等。下层乐队中所使用的乐器有都昙鼓、排箫、筚篥、答腊鼓（揩鼓）、鸡娄鼓和鼗鼓、拍板、排箫、横笛、羯鼓等。

榆林窟19窟《观无量寿经变》中的乐舞分为上下两层。上层乐舞中有一个舞伎八个乐伎。舞伎居中，他胸前挎鼓，两臂展开，腾踏跳跃，翩翩起舞。乐伎分别

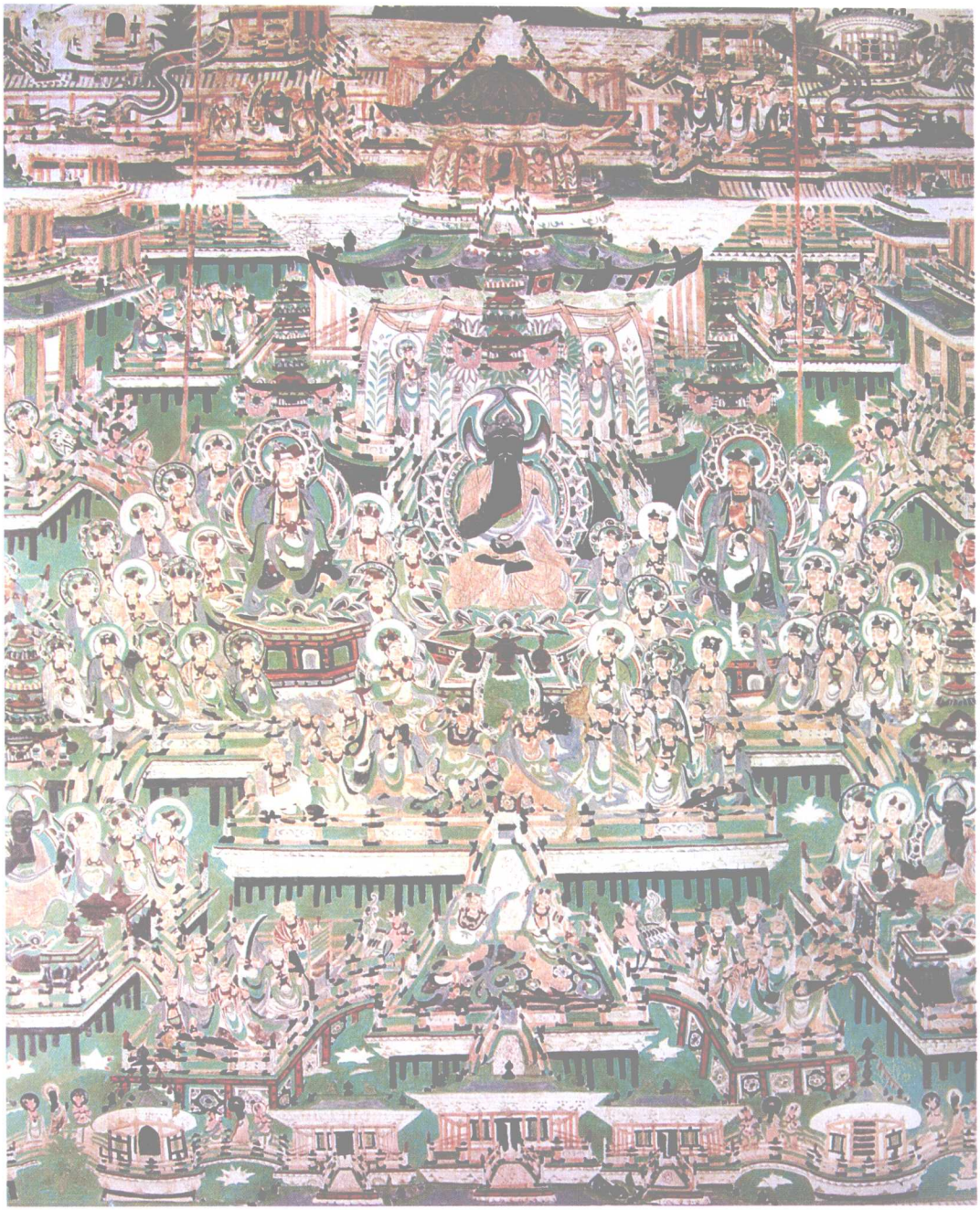
乐舞　观无量寿经变　榆19窟　（五代）

坐在舞伎的两侧，全神贯注，尽情演奏。

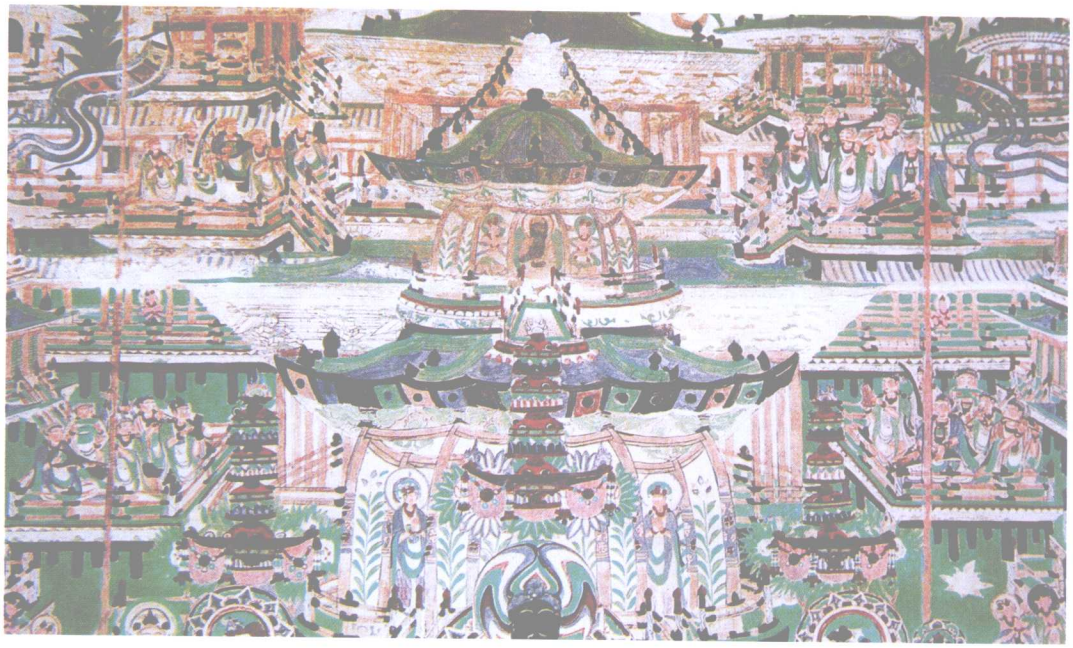
坐在左边的乐伎所演奏的乐器依次为竖箜篌、横笛、排箫、拍板；坐在右边的乐伎所演奏的乐器依次为方响、筚篥、琵琶、拍板。乐队中共使用了八件乐器，其中有三件吹奏乐器，三件打击乐器，还有两件弹拨乐器。

下层的乐舞中共有十二人组成，其中有十个是乐伎，还有两个是舞伎。就排列形式而言，上下两层的乐舞形式也有所不同。上层的乐队是单排式，而下层则是双排式，上层的乐舞中只有一个舞伎，而下层则有两个舞伎，而且舞蹈的表现形式也是完全不同。

下层乐舞中的两个舞伎中，一个挥动长袖，一个怀抱琵琶，在热烈奔放的音乐伴奏下，相互配合，舞姿翩跹。左边的乐伎所演奏的乐器依次为排箫、拍板、古筝、筚篥、埙；右边的乐伎所演奏的乐器依次为铜铙、拍板、筚篥、横笛、琵琶。乐队中共使用了十件乐器，其中有五件吹奏乐器，三件打击乐器和两件弹拨乐器。



乐舞　药师经变　莫61窟　（五代）



乐舞　药师经变（局部）　莫61窟　（五代）

在一铺经变中，乐舞最少的有一组，而最多的有四组，由于多层乐舞都是上下分为几层，所以，我们把这种形式称之为多层经变乐舞。多层经变乐舞的形式始见于中唐时期的壁画中，出现比较多的则是在晚唐和五代时期。如莫高窟61窟《药师经变》中上下有四组不同形式的乐舞，这也是壁画中出现乐舞最多的经变。

《药师经变》最初始见于隋代时期的壁画中，中唐时期最流行，至五代、宋已有57铺之多。其构图多以琉璃光佛居中，日光、月光二菩萨左右协侍，十二神将与诸菩萨、天人围绕，乐舞娱佛、赞佛，犹如西方极乐世界。61窟中的《药师经变》构图非常完美，把一个理想中的西方极乐世界描绘得尽善尽美，其乐无穷。尤为令人注目的是经变中的乐舞表演形式，可谓是独辟蹊径，妙趣横生。在这铺经变中有4组不同的乐舞表演场面，自上而下，十分壮观。

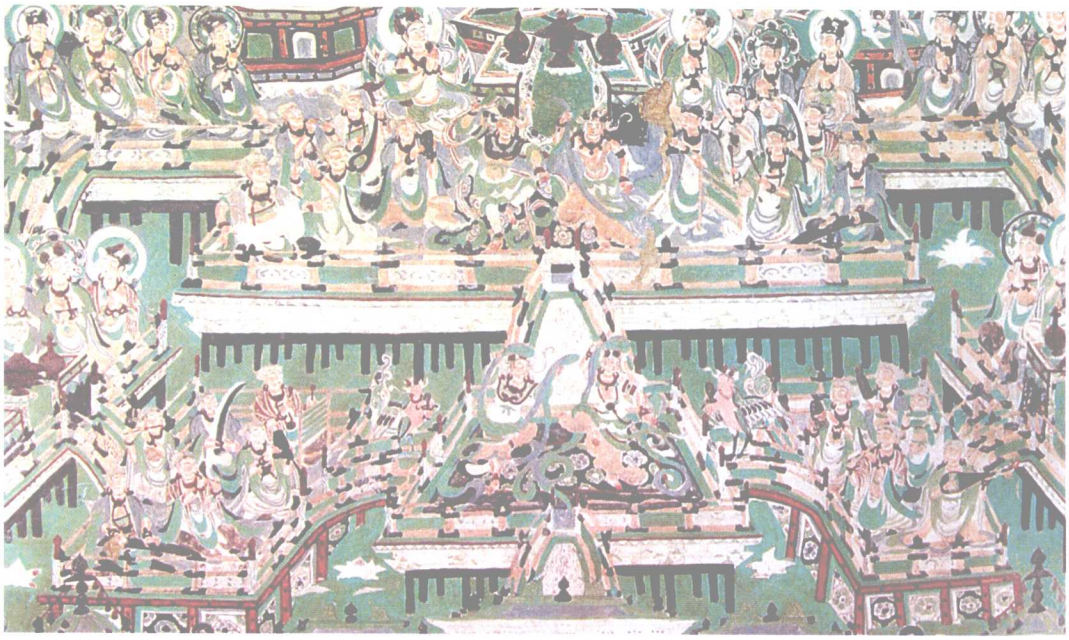
上面两层乐舞表演中，只有乐伎而没有舞伎。从图中可以看出，最上面一层的乐队中，坐在左边的乐伎所演奏的乐器有笙、拍板、竖箜篌、琵琶、竖笛等，坐在右边的乐伎所演奏的乐器有筝、横笛、拍板、竖笛等。第二层乐队中共有十二个乐伎，坐在左边的六个乐伎演奏的乐器有拍板、横笛、竖笛、琵琶、排箫和笙；坐在右边的六个乐伎所演奏的乐器有拍板、筝、竖箜篌、横笛、竖笛和排箫。

这是莫高窟61窟《药师经变》下端的两层乐舞，从图中可以看出，这两组乐舞的表现形式与上端的两组乐舞有所不同，上端的两组乐舞中间都没有舞伎表演，而下端的两层乐舞中间都有舞伎在表演，上端的两组乐舞是相对独立的，而下端的两组乐舞却是相互连接在一起的。虽然下端的两组乐舞各有特点，但是上下两个舞台又通过中间的一个通道相连，这是上下乐舞中的最大不同之处。

按序排列，第三层乐舞中共有十二个乐舞伎，其中有十个乐伎，有两个舞伎。坐在左边的乐伎所演奏的乐器有拍板、横笛、凤首箜篌、腰鼓、竖笛；坐在右边的乐伎所演奏的乐器有拍板、方响、筚篥、筝、竖箜篌。

第四层乐舞，也是最下端的一组乐舞中有十五个乐舞伎，其中有十一个乐伎，有两个舞伎，另外还有两个鸟舞伎，表现形式非常独特，可谓是妙趣横生。坐在左边的有六个乐伎，他们所演奏的乐器有拍板、方响、竖笛、竖箜篌、筝、横笛；坐在右边的只有五个乐伎，他们所演奏的乐器有竖笛、拍板、琵琶、排箫、笙。

从形式上看，两个舞伎在中间对舞，而另外两个鸟舞伎在其两侧伴舞，一个吹奏竖笛，一个演奏拍板，艺术想象力非常丰富，也是壁画中极为少见的艺术形式。



乐舞　药师经变（局部）　莫61窟　（五代）

二、经变乐舞产生的历史原因

任何一种艺术形式的产生都是源于生活，高于生活，这是艺术产生的基本规律，从某种意义上说，艺术也是一定历史阶段人类生活的折光反映。经变乐舞形式的出现也不例外，就其所显示的形式看，它与唐代的宫廷乐舞有一定的联系。具体地说，是唐代宫廷乐舞中“坐部伎”形式的再现。

自佛教传入中原以后，为了使更多的人能够尽快接受而且达到深入人心的目的，因此，佛教逐渐开始汉化，即印度佛教的中国化。这种汉化过程并不是改变了佛教的具体内容，而主要是在表现形式上尽可能适应中国文化。这就需要在其表现形式上大量地采用现实生活中的素材，以充实和丰富佛教的内容和形式，让人们更加直观地感受到，佛教中的极乐世界是多么的完美和理想。既然佛教是一个纯洁完美，无忧无虑，充满欢乐的理想世界，在现实生活当中，人们所能感受到的最为美好和理想的就是宫廷中的生活方式，因而成为佛教仿效的对象。唐代有“宫娃如菩萨”的说法，实际上应该是“菩萨如宫娃”，因为“宫娃”是实际存在的，而“菩萨”则是虚拟的。但这里说明了一点，那就是宫廷生活的确是佛教极乐世界的一个缩影，正因为如此，宫廷中的乐舞形式才有可能被反复描绘到佛教壁画之中。经变乐舞最早出现于初唐时期，而在早期的壁画中并没有出现，其最重要的一个原因就是与当时的乐舞艺术发展有一定的关系。

唐代时期政治稳定，经济繁荣，人们的生活安居乐业，同时，这个时期的乐舞艺术发展也达到了历史的最高峰。隋代时期的“七部伎”、“九部伎”到唐代时期逐步发展成为“十部伎”。唐代是一个比较开明的时代，在乐舞发展方面采取兼收并蓄，融会贯通的方针，在传统乐舞的基础上大量地吸收外来的文化，以充实民族的传统文化，而且获得了巨大的成功。当时在宫廷里常见的一种乐舞形式，被称之为“坐部伎”，相对的还有一种形式叫“立部伎”。“坐部伎”和“立部伎”都是唐代宫廷中的一种乐舞形式，在唐燕乐中占有重要地位，杜佑《通典》中云：“九部乐，十部乐，坐立部伎统称为燕乐。”关于它的表现形式《新唐书·礼乐志》云：“玄宗时分乐为二部，堂下立奏，谓之立部伎；堂上坐奏，谓坐部伎。”视敦煌壁画中的经变乐舞均为坐式演奏，其形式与西安东郊苏思勖唐墓乐舞壁画相同，这使我们有理由相信，壁画中的经变乐舞就是唐代宫廷乐舞中“坐部伎”形式的再现。另外，在莫高窟的藏经洞中发现了唐代时期的琵琶谱，这些琵琶谱为唐代宫廷中所使用的大曲，说明了在当时的寺院中确实有仿效宫廷乐舞形式的现象存在。至

于经变乐舞中主要表现的是“坐部伎”形式，而不是“立部伎”，这与“坐部伎”和“立部伎”贵贱不同有一定的关系。唐代著名诗人白居易的《立部伎》一诗中云：“立部伎，鼓笛喧。舞双剑，跳七丸。袅巨索，掉长竿。太常部伎有等级，堂上者坐堂下立。堂上坐部笙歌清，堂下立部鼓笛鸣。笙歌一声众侧耳，鼓笛万曲无人听。立部贱，坐部贵，坐部退为立部伎，击鼓吹笙和杂戏。”由此可知，在宫廷中是“坐部伎”高贵，而“立部伎”的地位则比较低下。演奏者在“坐部伎”不能胜任者，则只能被淘汰到“立部伎”中去。佛国“极乐世界”中所表现的一切都是尽善尽美，所以，在佛教壁画中也只能选用高贵的“坐部伎”。

关于“坐部伎”的表演形式和具体内容，据《旧唐书·乐志》云：“坐部伎有宴乐、长寿乐、天授乐、鸟歌万岁乐、龙池乐、破阵乐，凡六部。”

《宴乐》，张文收所造也，工人绯绫袍，丝布裤，舞二十人，分为四部：《景云乐》，舞八人，花锦袍，五色绫裤，云冠，乌皮靴；《庆善乐》，舞四十人，紫绫袍，大袖，丝布裤，假髻；《破阵乐》，舞四人，绯绫袍，锦衿襟，绯绫裤；《承天乐》，舞四人，紫袍，进德冠，并铜带，乐用玉磬一架……《长寿乐》，武太后寿年所造也。舞十有二人，画衣冠。《天授乐》，武太后天授年所造也。舞四人，画衣五彩，凤冠。《鸟歌万岁乐》，武太后所造也。舞三人，绯大袖，并画鸲鹆，冠作鸟像。由于年长日久，壁画颜色脱落、变化，今天我们不能一一断定出每一组乐队究竟在表演什么曲目，虽然史书说得不很详细，但我们还能从中得知一些当时的实际情况。如莫高窟166、386、156、196窟以及榆林窟25窟等洞窟中的经变乐舞中，都有类似装扮成鸟像的舞伎，这一形式与“坐部伎”中“冠作鸟像”的《鸟歌万岁乐》是基本相同的，因此，这也补充了文字记载之不足，使我们有幸看到当时的实际表演过程。当然，佛教壁画中的内容，必然是以宣传佛教为目的，完全是出于为我所用，对现实生活中的一切，都是有针对性的选择，而不是现实社会生活的照抄照搬。所以，壁画中所出现的经变乐舞，也只是一种宫廷乐舞形式的仿照，并不是原封不动的实际再现。正因为如此，壁画中经变乐舞形形色色，大小不一，乐舞的编制各不相同。

随着时代的不断发展，唐乐舞未能流传下去，“坐部伎”和“立部伎”的形式也渐被其他乐舞形式所代替。因此，莫高窟经变乐舞的形式在西夏以后的洞窟壁画中已很少看到，元代时期的洞窟壁画中几乎没有出现，此后，经变乐舞这一形式从壁画中逐渐销声匿迹。

供养伎乐

供养伎乐是敦煌壁画中的一种特有形式，同时也是敦煌学中的一个专用名词。所谓的供养伎乐，是指专为供养人而享用的一种乐舞。

供养伎乐最初是源于供养人而言的，所谓的供养人，就是指出资造窟的主人及其家族，为表达出资建造洞窟主人的意愿，而将其主人的形象描绘在壁画之中，习惯上将这类人物的画像称之为供养人。莫高窟的建造，正是有了一大批这样的忠实信徒和奉献者，经过朝朝代代，祖祖辈辈坚持不懈的努力，才有可能形成如此宏大的规模。因此可以说，莫高窟是数以万计供养人的功绩。

由于洞窟的大小不同，所以投入的资金多少也各不相同，洞窟越大投入的资金必然会越多，正因为如此，经济实力强弱的不同，决定了建造洞窟的大小不同。所以，莫高窟建造过程中出现了一种比较特殊的情况，即有的洞窟很小，供养人的画像却比较的多，而有的洞窟大，供养人的画像却反而比较少，这种现象的存在都是由于经济实力的不同所造成的。如220窟、156窟、100窟等大型洞窟，都是由一些敦煌的地方官吏和贵族世家所建造的，在这些洞窟中供养人的画像并不多，而有些洞窟并不是很大，供养人却非常的多，如北周时期的428窟中就有一千二百余身供养人像，因为这个窟是由众多的信奉者共同出资建造的。这充分反映出当时建造一个洞窟要投入多大的人力和物力资源。

供养伎乐　莫275窟　（北凉）

由于有的供养人是地方上的官吏，社会地位比较高，所以在有些洞窟壁画中不仅描绘了主人的画像，而且还用一种比较特殊的绘画形式，反映了他们与众不同的

生活方式，供养伎乐正是他们的真实写照。

供养伎乐　莫275窟　（北凉）

一般来说，供养伎乐的形式都比较写实，因为它是以主人的实际生活为原型，除此之外，还有一种供养菩萨伎乐，这种形式实际上是供养伎乐的一种延伸。一般的供养伎乐是为主人服务的，供养菩萨伎乐只是服务的对象有所不同，他们似乎不是服务于一般的主人，而是服务于主尊的佛，而后者只不过是前者的一种仿效形式而已。

供养伎乐的形式在壁画中出现得比较早，莫高窟275窟中就已出现了供养伎乐的形式，这也是壁画中最早出现的供养伎乐。在这个洞窟中有几组不同形式的供养伎乐，从上图中可以看出，有的供养伎乐中既有演奏乐器的乐伎，同时也有姿态婀娜的舞伎，而有的供养伎乐中却没有舞伎只有乐伎，表现形式各有不同。从275窟供养伎乐中所使用的乐器看，当时的壁画中已经出现了琵琶、横笛、竖箜篌等。

唐代时期壁画中供养伎乐的形式多样，内容丰富，题材新颖，风格鲜明，极富现实主义色彩，在表现形式上非常注重创新，完全突破了旧有的传统观念和模式，让人有耳目一新的感觉。

供养伎乐　莫390窟　（初唐）

莫高窟390窟中的供养伎乐是初唐时期的绘画作品，这组供养伎乐真实地反映了当时供养伎乐的具体表现形式。从图像中可以看出，右边最前面的是一个女主人，在其后跟随着一组正在演奏的乐队，虽然图像中的人物有些模糊，但乐器的基本轮廓还是可以看得清楚，他们所演奏的乐器有方响、竖笛、排箫、横笛、竖箜篌、琵琶等。

供养伎乐　莫445窟　（盛唐）

由于供养的主人是女性，所以乐队成员似乎也是女性，他们身着窄袖衫，下系长裙，跟随主人缓缓而行。

这组供养伎乐虽然出现在佛教壁画之中，但没有增加任何佛教的色彩，而是把一个现实生活中的场景真实地再现了出来。

莫高窟445窟中的供养伎乐出现于此窟南壁的《阿弥陀经变》之中，两组乐队中所使用的乐器各不相同。

东边一组演奏的乐器有横笛、竖箜篌、琵琶、排箫、笙、铜铙（小铜钹）；西边一组的乐队中所演奏的乐器有羯鼓（一人背着，另一人在其后用杖击之）、答腊鼓（揩鼓）、鼗鼓、鸡娄鼓（二鼓为一人演奏）、横笛、铜铙。

这两组乐队的表现形式非常独特，她们都是由女子组成的乐队，而且姿态优美，风姿绰约，动感强烈。从画面中可以看出，她们似乎是在一边演奏乐器，一边扭动身躯舞蹈，载歌载舞的气氛非常热烈，这使我们深刻地感受到唐代时期的歌舞表现亦是多姿多彩，千变万化。

另外，这两组女子乐队的服饰也是非常别致美丽，每件衣裙和每个人的装饰都不相同，有长裙也有短裙，有花裙也有素裙，搭配得当，光彩夺目。这充分说明古代时期人们对演出服装的制作已是非常的考究。

这两组供养伎乐的形式非常独特，在壁画中也是仅此一例 。为什么这种形式在壁画中如此少见，是一个值得注意的问题。但这对于研究古代贵族世家的生活方式，以及供养乐舞的存在及发展过程都有着十分重要的意义。

供养伎乐　莫445窟　（盛唐）

由于供养伎乐的出现，在壁画中也出现了一种供养菩萨伎乐的形式，这种形式出现比较晚，它是在有了供养伎乐之后才出现的。壁画中的内容没有绝对的定式，而是随着时代的发展因势利导，把现实社会中的一些现象有选择地再现于佛教壁画之中，以深入浅出的方法达到潜移默化，感化人心的作用。如此而已，供养伎乐原本是现实生活中的一种形式，被巧妙地用于佛教的形式之中，供养伎乐不仅只有出资建造洞窟的主人所享有，而至高无上的佛教主尊也照此可以效仿。所以，供养菩萨伎乐的形式正是以仿效前者的形式而产生的。

供养菩萨伎乐形式在壁画中并不多见。莫高窟159窟中的供养菩萨伎乐是壁画中最具代表性的一组，从壁画中可以看出，在此说法图的两侧各有一组伎乐菩萨，尤其是右边的一组表现的更加生动，从图中可以看出，这是一个由三身菩萨组成的乐队，他们脚踩莲花，彩带环身，站在前面的乐伎演奏的乐器为篪和笙，后面的乐伎在演奏拍板。尤其是当时的画家对篪的描绘非常细致准确，以明确展示了篪与横笛的不同之处，这也是壁画中描绘得最为清楚最有特点的一支篪。

这组供养菩萨伎乐，无论是形态还是神态都描绘得非常逼真，可谓是栩栩如生，出神入化。尤其是吹笙的乐伎，他一边在尽情地演奏，一边还用右脚的拇指点着节拍，此情此景出神入化，表现得惟妙惟肖。从中也可看出，画家对事物的观察是何等的细致，其绘画技艺又是如此的精湛。

供养伎乐的形式与经变乐舞相比，还有一个明显的不同之处，经变乐舞都是坐式演奏，而供养伎乐则完全都是立式演奏。壁画中的内容是以佛教为主体的，无论是题材和内容必然都是服务于佛教的，因此，供养伎乐这种写实性非常强的伎乐形式，也不可能在壁画中占有主导地位，所以这种形式在壁画中出现得比较少。

供养菩萨伎乐　莫159窟　（中唐）

化生伎乐

“化生”是佛教中的一个专用词，“化生”与“花生”相同，“化”即“花”。所谓的“化生”，意为无所依托，借业力而出现者。佛教中谓之人有四生：一为胎生，二为卵生，三为湿生，四为化生。

《大乘义章八本》中曰：“言化生者，如诸天等无所依托，无而忽起，名曰化生，若无依托，云何得生，如地论释，依业故生。”所以，佛教中往往以莲花寓意化生。从寓意上讲，这是一个比较抽象的词语，难以理解，而壁画中采取一种绘画的形式，把一个抽象的词语用具象的图形表现出来，而且用一种独特的伎乐形式表现出来，使其更加富有情趣和现实意义，所谓的“化生伎乐”就是在这种情况下产生的。因此，“化生伎乐”是敦煌壁画中特有的乐舞形式。

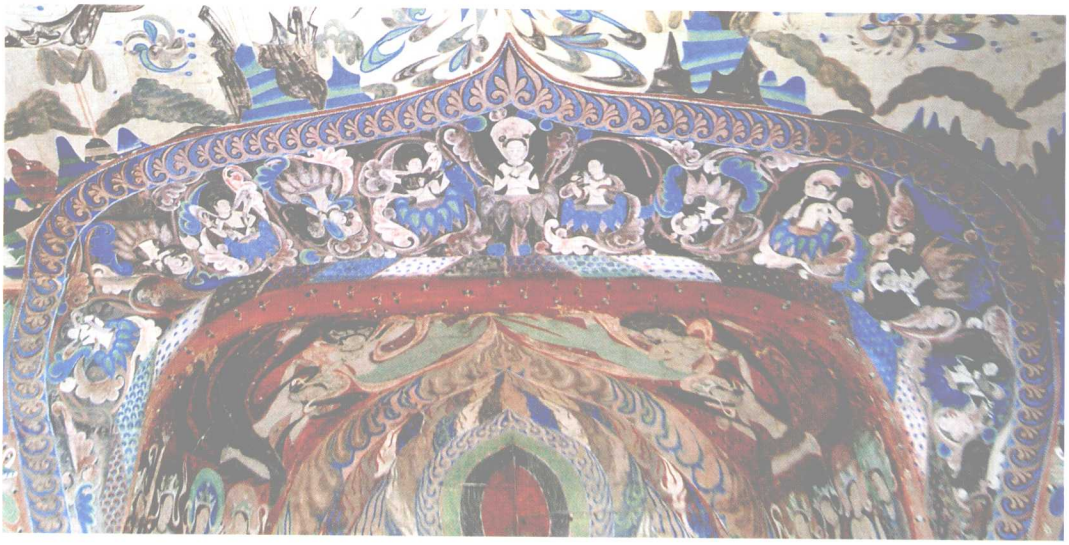
从狭义上讲，壁画中在莲花上奏乐舞蹈的形式，都可称之为“化生伎乐”。

化生伎乐的形式在壁画中出现得比较早，西魏时期的壁画中已出现了这种形式。从目前了解到的情况看，壁画中的化生伎乐形式大致可以分为两类：一类是化生童子伎乐；另一类就是一般意义上的化生伎乐，亦可称之为菩萨伎乐。二者的主要区别就在于表演者的不同，一种是由儿童表演，另一种是由成人表演。

化生伎乐的形式不拘一格而且随意性比较大，不受某种条件的限制，所以，壁画中出现的化生伎乐，或是站立在莲花之上，或是跪坐于莲花之中，或在舞蹈，或在奏乐，五花八门，灵活多变，随心所欲，这也是化生伎乐最鲜明的一个特点。

由于壁画中的内容大都是宣传佛教的，所以壁画中的形式也就形成了一定的模式，佛像始终是壁画中的主体，所以都画在最明显、最突出的位置，其他的形式都是围绕这一主体。化生伎乐没有定式，完全是画家根据壁画构图的需要而画的，有的画在壁画的上端，有的画在下面，也有的画在窟龛的周围，各种形式都有。

莲花象征着出污泥而不染的纯洁无瑕之意，化生伎乐是天国之乐，所以用化生之意来表达佛国世界的纯洁和神圣。



化生伎乐　莫285窟　（西魏）

莫高窟285窟中的化生伎乐，是壁画中最早出现的化生伎乐形式，而且在表现形式上非常独特，也是壁画中唯一的一组这种形式的化生伎乐。285窟是西魏时期的一个代表性洞窟，其内容丰富，题材新颖，风格突出，形式多样，壁画中的构图别具一格，绘画技艺娴熟，色彩绚丽，线条流畅，时代特征非常鲜明，堪称是壁画艺术中的精品。

在其洞窟正面的窟龛门上绘制了一组形式非常独特的化生伎乐，这组伎乐中共有乐舞伎十人，其中演奏乐器的乐伎为六人舞伎为四人。其排列形式是，最中间为一合掌静坐的菩萨，在其两边分别为舞伎和乐伎，而且所有的乐舞伎都是居于莲花之中，最为新颖的是乐伎与舞伎相间，演奏乐器的乐伎都是正着的，唯有吹奏法螺的乐伎是倒着的，而所有手舞足蹈的舞伎则都是倒着的，这种构图形式在其他的洞窟壁画中从未出现过。如此新颖的构图形式，充分体现了画家极为丰富的想象力和创新意识。

从上图中所看到的是，左边的乐伎所演奏的乐器有横笛、腰鼓、五弦琵琶；右边的乐伎演奏的乐器有竖笛、排箫、法螺、曲项琵琶。该乐队中所使用的乐器有所不同，其中有吹奏乐器四件，弹拨乐器两件，打击乐器一件，而吹奏乐器占了多数，这从一个侧面反映了当时乐队编制的一些基本情况。莫高窟285窟中的化生伎乐也是历代壁画中最为独特的一种表现形式。

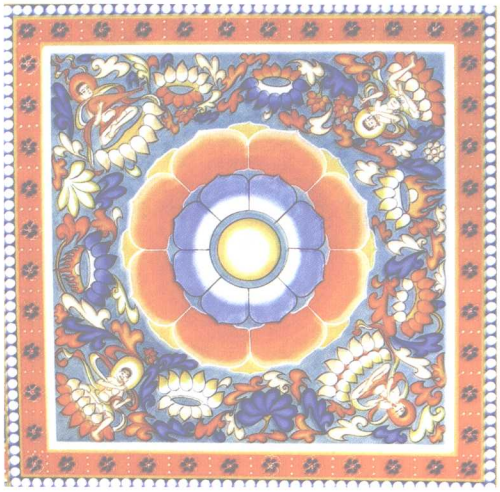
莫高窟428窟中的化生伎乐，表现了北周时期化生伎乐的特点，两个伎乐菩萨各居一莲花上面，一个吹赓笛，一个弹五弦琵琶。这组化生伎乐虽然年代已久，但图像依然清楚，尤其是伎乐弹奏的五弦琵琶，不仅形制描绘的准确，而且琵琶上面的五根弦也是清晰可见。

化生伎乐　莫428窟　（北周）

化生伎乐的形式是多种多样的，由于表现形式的不同，所描绘的形式也就不同，有的描绘在洞窟四周的墙壁上，有的则描绘在洞窟顶部的藻井中，但无论是哪一种形式都离不开莲花这一最基本的表现形式，因为这种伎乐形式都是在莲花上面表现的。

从壁画中的化生伎乐形式看，藻井中以演奏乐器为主的化生伎乐形式并不多见，常见的为飞天伎乐图案。

莫高窟321窟是隋代时期建造的一个洞窟，在这个洞窟的顶部中间有一个正方形的藻井，藻井的图案为内圆外方，中间是以圆形的莲花为中心，外围是正方形的多层花边装饰图案，在其图案的四个角，分别画了四个演奏乐器的化生乐伎，他们都是坐在莲花上面演奏着不同的乐器，所演奏的乐器有横笛、竖笛、琵琶等。



藻井化生伎乐　莫321窟　（隋）

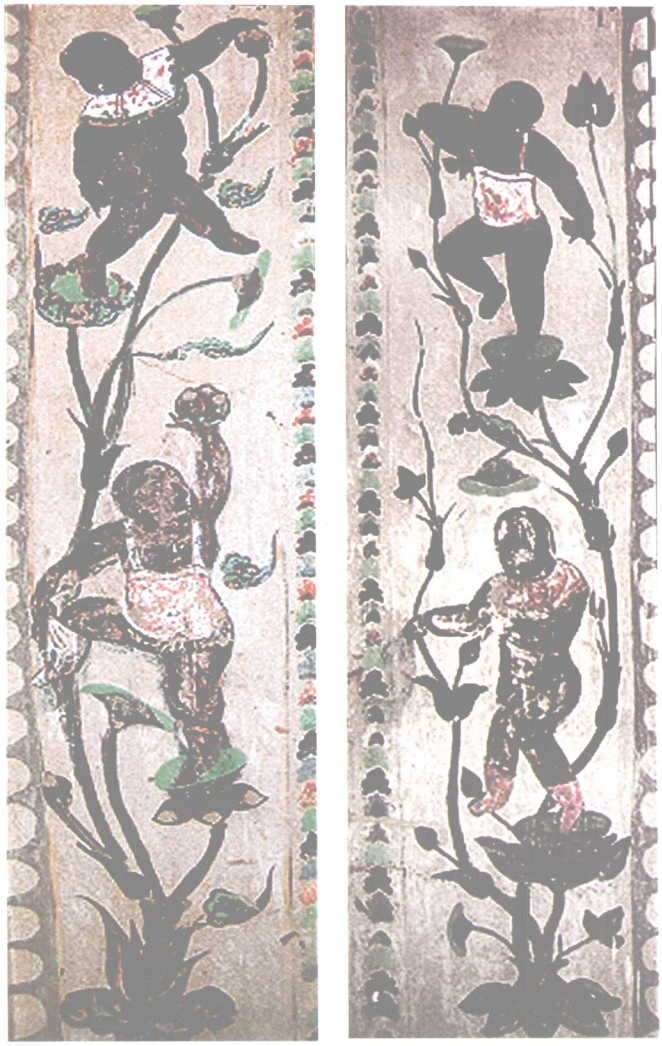
这个藻井图案的设计理念非常独特，虽然四个化生乐伎都是在演奏乐器，总体上是一个完整的统一体，但是，在人物的设计和布局上似乎在寻求着一种对称中的变化形式。具体地说，四个化生乐伎的坐向是不同的，形成了对角形式，两个化生乐伎的头向里，而另外两个化生乐伎的头向外。无论是纵向看还是横向看，它的总体格局仍然是对称的，既有创新意识，又不失传统的对称美学思想。

绘画的风格都会受其时代的影响，这主要是与当时的政治经济以及文化艺术的发展有着直接关系，因为，任何时候都不可能有超时代的艺术存在。

在莫高窟9窟南壁的下端有两组化生伎乐，其表现形式更为独特。从图中可以看出，在两朵盛开的莲花上分别坐着两组演奏乐器的伎乐，他们手持不同的乐器，正兴致勃勃地尽情演奏。由于壁画颜色的变化，图像已经模糊，但从基本的轮廓中还是可以看出，一组所演奏的乐器有竖箜篌、琵琶、拍板、竖笛；另一组演奏的是拍板、竖笛等，两朵莲花并列在一起，遥相呼应，水中荡然，意趣豁然，其乐无穷，表现得非常生动。这种形式的化生伎乐，在壁画中也是仅此一处。

这组化生伎乐形式，主要体现了画家在构思和设计上有一种打破传统的观念，在完全不受任何约束的前提下，创意独特，设计新颖，布局合理，描绘细腻，以一种全新的设计理念诠释化生的深刻意义和内涵，让人们从一种完全抽象的说教中解脱出来，通过这样一种直观的图像感悟化生的实际意义。

化生伎乐　莫9窟　（晚唐）



化生伎乐　莫329窟　（唐）

莫高窟329窟中的化生伎乐是一组童子化生伎乐形式，壁画中以对称的条幅形式展示，每一壁画条幅上面有两个童子，他们一上一下站立在花枝上面，单脚直立，手持鲜花，嬉戏舞蹈。

为了展示出浓厚的儿童气息，画家的确也是煞费心思，不仅在花卉的设计上有独创性，而且在儿童的着装方面也是一丝不苟，让他们有的身着吊带肚兜，有的脖子上围上了项圈，加之胖乎乎的身躯，把一个个天真烂漫的儿童个性淋漓尽致地展现出来。

如此独特的结构形式，在历代壁画中也是极为少见的。

在这组化生伎乐中，只有手舞足蹈嬉戏玩乐的儿童，而没有演奏乐器的乐伎，这是化生伎乐的另一种表现形式。

化生伎乐只是一种泛称，无论他们是在舞蹈还是在奏乐，都属于化生伎乐的范围。因此，这组化生童子虽然没有演奏乐器，但实际上仍然属于化生伎乐中的一种形式。

唐代已有化生童子的演出形式，在敦煌遗书中也有记载。P．2122、P．3210中共有十首七言四句“化生童子”词，每一首都以“化生童子”四子发端，赞述

化生伎乐　榆12窟　（五代）

其佛宫生、上金桥、拂金床、食天厨、见飞仙、问冬春、道心强、舞金钿、本无情、自相夸等各种功德形象。唐崔令钦《教坊记》载有《化生子》曲名，此赞似唯一现存的唐代《化生子》曲辞。

壁画中的化生伎乐形式多种多样，多姿多彩。榆林窟12窟中的化生伎乐，结合几种伎乐形式之特点，创造出一种全新的伎乐形式。

从图中可以看出这是对称的两组乐队，乐队处在花丛之中，演奏乐器的乐伎坐在莲盘上面，而莲盘是由飘荡的团云高高托起，悠然自得地在空中遨游。乐队的排列形式基本相同，每一组乐队中有三人，排列形式均为前二后一。

乐队中所使用的乐器各有特点，一组乐队中有拍板、横笛、笙，另一组乐队中有横笛、竖笛、拍板。从乐器的配置上看，六件乐器中有两件为打击乐器，其余都是吹奏乐器，说明这是一个以吹奏乐器为主的乐队。

由于这组化生伎乐的形式非常特别，它既有经变乐舞的组合形式，又有飞天伎乐的飘逸之感，并且富有情趣盎然的化生伎乐之华美，因此，这是一种非常特别的伎乐形式。反过来说，它既不是飞天伎乐，又不是经变乐舞，所以，我们暂且只能将它作为化生伎乐的一种形式来看待。

化生伎乐　榆12窟　（五代）

世俗乐舞

敦煌壁画是佛教的产物，所以壁画中的内容以反映佛教题材为主体。然而，随着时代的发展，不仅人们对佛教的认识在不断变化，而且佛教对人们的教化方式也在不断地变化，神秘莫测的佛教壁画中不仅仅限于千篇一律的讲经说法图，而是为了加深人们对佛教的理解，壁画中也时隐时现地出现了人类现实生活中的场景，尤其是家族窟的出现，更是增加了浓郁的现实生活题材，有些内容就是当时当地真人真事的完整记录，因而出现了家族史与佛教内容共绘一壁，现实生活与虚拟世界一起展示的现象。这种现实生活场景被描绘在佛教壁画中就称之为世俗壁画，依次而论，出现在世俗壁画中的乐舞形式，就称之为世俗乐舞。

世俗乐舞所包含的内容非常广泛，凡是具有现实生活意义的画面，无论以什么形式表现，只要有不同的乐舞形式存在都属于世俗乐舞的范畴。

莫高窟是佛教的产物，壁画是反映佛教内容的主体也是佛教内容的一种形象式说法图，从根本上讲，没有佛教的东渐和传播就没有莫高窟的产生和存在，正因为如此，世俗性的内容也就不可能成为佛教壁画中的主流而只是佛教壁画中的一种副产品。然而，正是这些佛教的副产品，大大提高了莫高窟的史学价值和艺术价值，奠定了“敦煌学”的基础，虽然大有喧宾夺主之嫌，但它反映了社会发展中的真实情况，使其成为一部形象的历史画卷，这部分内容已远远超出了佛教本身的价值。

乐舞是人类生活中的一个重要组成部分，在物质生活达到一定的富裕程度时，人们对文化生活的需求则更加迫切，正是由于这种原因，虽然佛教有无娱之禁，但也无法改变人们的生活习俗和精神需求，反而，佛教要达到广泛的传播目的，让人们能够尽可能地接受教意，也只能因人而异，附和现实生活中人们的精神需求。就是在这样一种特殊情况下，人们的现实生活场景才被真实而又生动地描绘在壁画之中，世俗性的乐舞形式才有机会得以充分展示。

莫高窟297窟中的世俗乐舞，是壁画中非常少见的一种表现形式，也是一组生

活气息非常浓厚的民间歌舞活动，画面构图严谨而又合理，人物形象生动而富有情趣，真实地反映了当时民间乐舞的发展状况。

北周时期的敦煌，正处在一个经济文化比较繁荣，社会相对稳定，人民安居乐业的时期。正是由于比较优越的生活条件，加之中西文化广泛的交流和融合，为本地的文化发展带来了前所未有的机遇，就是在这个充满生机的时期，造就了敦煌文化的发展和繁荣，而且为隋唐文化的崛起和繁荣奠定了良好的基础。因此，北周时期壁画中的乐舞形式非常有特点，无论是天宫伎乐、飞天伎乐，以及各种形式的民间乐舞，都展示出非凡的艺术风格。

这组乐舞的表演地点不是在舞台上，而是在生机勃勃的田野中，乐舞表演者兴致勃勃地站在几棵枝繁叶茂的大树下尽情地奏乐舞蹈。两个舞伎双手平举头顶，扭腰耸肩，姿态灵活而富有情趣。在其旁边伴奏的乐伎所演奏的乐器有竖箜篌、琵琶和笙。从图中可以看出，舞伎乐伎都是身材修长，气质高雅。

世俗乐舞　莫297窟　（北周）　高山　临摹

民间乐舞　莫23窟　（盛唐）

这一画面中所表现的内容非常丰富，主要由三部分组成。在其画面的上端，表现的是一些正在田间地头歇息用饭的农夫，男人在用饭，女人在服伺，把男耕女织的亲情关系表现得淋漓尽致。下端是几个天真活泼的儿童堆起高高的沙堆，围着沙堆兴高采烈地玩耍。画面的主场景是一组正在表演的乐舞场面，从图中可以看出，舞伎面对一座佛塔尽情地在跳舞，在其旁边的长方形地毯上面坐着正在演奏的6个乐伎，他们所演奏的乐器有横笛、铜钹、拍板、腰鼓、竖笛和筚篥。

这组画面的生活气息非常浓厚，它把现实生活中存在的生动场景同时展现出来，农夫在辛勤地劳作，儿童在无忧无虑地玩耍，艺人们在尽情地表演，充分反映了当时社会发展的基本情况。

由于受佛教的影响，人们把美好的愿望常常寄托于佛祖的保佑和恩赐，因而拜佛祈祷成为满足心愿的一种精神寄托。这组乐舞是对着佛塔而表演，似乎是表现了一种祈祷的过程，以求得人们安居乐业，风调雨顺。

古代时期在举行宴会和饮酒时常常以歌舞助兴，所以，我们把这种形式称之为宴饮乐舞。《文献通考》一四五卷中杜佑《通典》云："前代乐饮酒酣必起舞。"诗云："'屡舞仙仙'是也，宴乐必舞。"朱载堉《律吕精义》云："高帝置酒沛宫，酒酣，上身起舞，此故旧相舞也。"酒宴中观赏歌舞，可以激发食客们的兴致，这是古代饮食文化中一种特有的方式。

壁画中的宴饮乐舞，基本上都是出现在唐代及其以后的壁画中，而早期的壁画中却没有出现，这可能与当时人们的生活习惯以及世俗壁画出现较晚有一定关系。这种形式的出现，一是与当时的社会经济发展有关，二是与当时的饮食文化习惯的改变有关，只有在人们广泛接受和认同的情况下，才有可能将宴饮乐舞的形式描绘到佛教壁画中。维摩诘经变的种种事迹中有"入治正法，救护一切。入诸酒肆，能立其志"的说法。如此说来，酒肆在古代人的心目中是一件非常重要的活动，人们常言无酒不成宴，而按经变中所言，似乎是"入诸酒肆，能立其志"。

莫高窟360窟中的宴饮乐舞，反映了中唐时期宴饮乐舞的表现形式。从图中可以看出有七个乐伎坐在木床上手持各种不同的乐器正在演奏，一舞伎身着短袖长衫，两臂平展，兴致勃勃地正在舞蹈。

宴饮乐舞　莫360窟　（中唐）

莫高窟360窟中所表现的宴饮乐舞中没有描绘出食客们的具体形象，而是把食物摆在了乐伎所坐床案的中间，各种食物和酒器依次摆放，盛满器物的美味佳肴散发着阵阵香味，乐伎们似乎是一边在尽情地舞蹈，一边在品尝着美味佳肴，这种祥和而又欢乐的场景无不令人感慨。

莫高窟98窟中的宴饮乐舞与360窟中的宴饮乐舞有所不同，它不仅将宴饮乐舞的表现形式反映出来，而且将食客们也一同描绘出来，表现了一个完整宴饮乐舞的全部过程。

从图中可以看出，正上方是一长方形的木桌，有五个身着长袍的达官贵人正襟危坐以礼相待，正在兴致勃勃地观看舞蹈表演。从在坐的人物形象以及着装的华丽程度来看，显然不是一般人物，而是一些有一定身份的客人，主人举办这样一场歌舞宴，不是随意而就，而是专门为客人准备的。

画面中所表现的是在其桌子的前面，有一个舞伎正在手舞足蹈地尽情表演，在其旁边还有一个手持拍板的乐伎为舞伎伴奏，另外一人端着盛满食物器具以示正在为客人上食物。

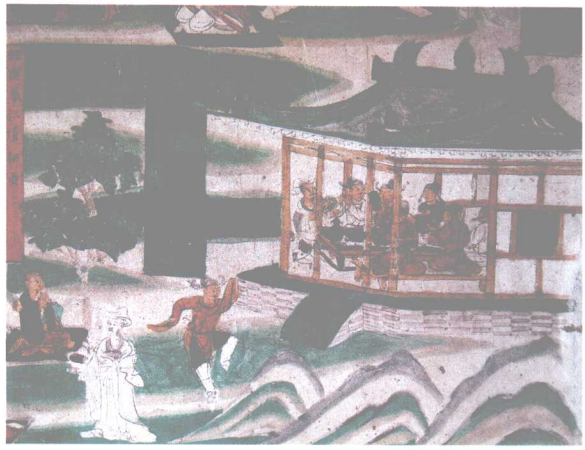
从舞伎的姿态来看，其形式与360窟中的宴饮舞蹈完全相同，这说明宴饮乐舞的表现形式，在当时是有其一定的规范性和传承性的。

宴饮乐舞　莫98窟　（五代）

宴饮乐舞是一种娱乐性的表演形式，既不追求服装的华丽，也不受专门的演出场地限制，随意性比较大，主要是为了营造气氛，以助兴为目的，他所服务的对象就是一些食客们，这与正式的舞台演出形式完全不同。正式的舞台演出是一种艺术性的表演，他所服务的对象是广大的观众，所以要求比较高，无论是

舞台、服装、道具等都必须符合演出的要求。

莫高窟138窟中的宴饮乐舞，在其表现形式上却是另一种风格。正在饮酒的食客和乐队人员都坐在室内，而只有舞蹈者在屋外表演，食客们一边在饮酒一边在欣赏舞蹈表演。



宴饮乐舞　莫138窟　（晚唐）

舞者身着圆领长袖衫，下穿长筒靴，提腿摆肩，手舞足蹈，正在尽情地为食客们表演。室内坐着几个乐伎，他们手持各种乐器正在为舞者伴奏，乐伎们所演奏的有横笛、拍板等。从画面的整体布局形式中，使我们可以感受到其乐融融的热烈气氛。

宴饮乐舞的形式在很早以前就已有之，这一点是毫无疑问的，但是，宴饮乐舞的形式究竟兴起于何时，这还是一个难以定论的问题。因为在汉代以前宴和饮是有区别的，不能混为一谈，所以饮可以有乐，而食却不能用乐。

据文献记载这与阴阳学说有关。《礼记·效特牲》中云：“食尝无乐，阴阳之义也。饮，养阳气也，故有乐；食，养阴气也，故无乐。凡声，阳也。”又“歌在上，匏竹在下，贵人声业。乐由阳来者业，礼由阴作者也，阴阳和而万物得。”这种习俗在民间流传了很长时间。

如果说最早时期把食和饮是分开的，而汉代以后这种概念逐渐在淡化，宴饮实际上包括了食和饮。以至于发展到后来的食饮不分，无论是食还是饮都讲究以乐舞助兴，增加宴饮中的热烈气氛。

从壁画中的表现形式看，宴饮乐舞在唐代特别的兴盛，所以壁画中才出现了许多宴饮乐舞的场面。尤其是唐代宫廷中有专门的宴饮乐舞表演机构，并且创作了很多的宴乐歌词，虽然当时只是为了宴饮而作，但实际上极大地繁荣了唐代时期的乐舞发展，并且成为唐代乐舞发展中重要的组成部分。

除了在宫廷中非常流行宴乐外，当时民间也非常流行宴饮乐舞，凡有重要的宴请活动和重大的节庆活动，常常都是笙笛齐鸣，歌舞相伴，并且涌现出一大批很有才华的表演艺术家。

人之有性，性之有别。婚礼之风俗当是性之不同的结合，从人类繁衍发展的过程而言，婚礼之风俗是人类繁衍生息的文明之举。一般说来，结婚堪称是人生中的一件大事，正因为如此，凡举婚礼必隆重庆贺一番，古往今来世代相传无一例外。

结婚之喜必请宾客，摆桌设宴以礼相待，这是自古以来的传统习俗，不仅如此，有的婚宴中还要以歌舞相伴，以营造热烈的气氛，欢天喜地，热闹非凡，表现了人们对婚者的热情祝贺和高度重视。

然而在不同的民族，不同的地区有着不同的举婚方式，有的民族举婚的方式相对比较简单，而有的民族举婚的方式却非常的复杂。这些不同的习俗都是在长期的生活当中，根据每一个民族的生活环境和生活习俗而逐步形成的，但是，在举行婚礼时进行一定的乐舞表演，这在很多民族中都是存在的。

壁画中出现了许多古代举婚的场景，真实生动地反映了当时举婚的热烈场面，通过这些画面，我们可以看到当时人们的婚俗习惯以及当地的风土人情。据调查，现存敦煌壁画中的婚礼图最早始于唐，可看到婚礼图有三十余幅之多，其中盛唐8幅：分别在113、91、116、33、148、208、445、218窟；中唐十六幅：即159、129、117、186、191、202、220、205、231、238、240、358、359、360、474、25窟；晚唐八幅：即18、12、85、138、147、156、196窟；五代四幅：即53、15、25、72窟；宋代三幅：即55、449、454窟。在这三十余幅婚礼图中，有的表现了新郎新娘含羞互拜的情景，有的表现了婚礼中的宴饮场面，有的表现了婚礼中的乐舞演出活动，虽然每一幅图中只展示了婚礼中的某一个过程，如果我们综合起来观看这些画面，就会比较清楚地看到古代举行婚礼的全过程。

壁画中的婚礼图中，描绘最为生动的是445窟中的婚礼图，这幅婚礼图比较全面地反映了举婚中最重要的场景，无论是主人还是客人，无论是新婚夫妇还是歌舞伎乐都一一表现出来。在热闹非凡的青庐里，新郎新娘面带微笑并坐于上方，宾客在四周围坐，正在兴致勃勃地观看精彩的乐舞表演。场地中间是一个正在表演的舞伎，他身着圆领窄袖衣，腰间系彩色腰带，下穿束脚裤，头饰高髻，右手高举，随着乐队的伴奏欢快地舞动着。从形象及服装来看，舞者是一男性。就其舞蹈姿态而言，他表演的是一种流行于本地的民间舞。在舞伎的旁边有几个正在伴奏的乐伎，他们身着圆领窄袖服，手持乐器，或立或坐，尽情地为舞者伴奏。乐伎所演奏的乐器有吹奏乐、弹拨乐，也有打击乐，主要的有拍板、笙、横笛、阮等。

这幅婚礼图描绘得十分精细，可谓栩栩如生，妙趣横生，反映了浓厚的古代婚

婚礼乐舞　莫445窟　（盛唐）

礼习俗，不仅描绘了场内的热闹气氛，且独具匠心地刻意描绘了场外的情景。图中描绘了青庐的外面有一活泼可爱的儿童，由于受到限制而不能进入场内，当听到美妙乐舞声之后便好奇地从缝隙向里偷看，而且神情专注，画面极富有生活情趣，把儿童当时的心态表现得淋漓尽致。据唐段成式《酉阳杂俎》记载："北朝婚礼，青布幔为屋，在门内外，谓之青庐，于此交拜。"可见，此风传习已久，这幅图所表现的内容于此记载非常的相似。同时，通过这一生动有趣的情节，使我们了解到在红火热闹的婚礼中是不允许儿童随便进入的，反映了古代婚礼中的一种风俗。

为什么壁画中会出现很多的婚礼图，究其原因，这可能与佛经中的内容有关。《佛说弥勒下生经》云："弥勒之世，人寿八万四千岁。""女人年五百岁，尔乃行嫁。"显然，婚礼图是依据佛经所云而描绘的。然而，壁画中所表现的却不是"女人年五百岁，尔乃行嫁"的场面，而实际上是借佛经之名画世俗婚礼之实。壁画中所表现的一切都是来自于现实生活，壁画中人物的衣、食、住、行完全都是现实生活的写照。

男大当婚，女大当嫁。这种明媒正娶的举婚形式在我国早已形成，但举婚以乐相贺的风俗尚未同时反映出来。据现有文献记载，可知我国民间最初举婚不用

乐，其意何在？约有两种说法，其一说：女子出嫁与亲生父母离别，养育之恩深似海，母女之情难分难舍，故有娶妇之家三日不可举乐，以表示出嫁之女亲情之故，婚礼中对客人只以酒食相待。另一说，认为天地合一，以阴与阳的关系诠释婚礼与乐舞的关系。按其传统，阴阳合一为万物之灵。《礼记·效特牲》中云："婚礼不举乐，幽阴之义也。乐，阳气也。婚礼不贺，人之序也"。在人们的传统观念中，女为阴，男为阳，男女结合，也是阴阳结合。阴阳结合万物如此，只有阴阳结合而万物相和，阴不与阴结合，阳不与阳结合，这是人们对所有事物最基本的认识。按《礼记》中所云，认为男为阳，乐也为阳，因为婚礼是以男性为主，所以阳不能同阳结合，故"婚礼不贺，人之序也"，这就是最早时期"婚礼不贺"的主要原因。

从汉代起则一反常规，明确提出举婚同时可以举乐，这是对传统婚礼仪式的一次改革，但由于封建礼制的等级观念所致，在当时的情况下仅限于达官贵族中举婚可举乐，而黎民百姓中却仍保持着举婚不能举乐的传统，不得违犯其旧制。汉宣帝五凤二年（前56年）诏曰："夫婚姻之礼，人伦之大者也；酒食之会，所以行礼乐也。今郡国二千石擅为苛禁，禁民嫁娶，不得具酒食相贺召，由是废乡党之礼，令民亡所乐。"（见《汉书》）但这毕竟开创了举婚同举乐的先河，之后此风渐盛，民间也逐渐兴起。

魏晋以后，婚礼举乐之风广为流行。《周书·崔猷传》云："时婚姻礼废，嫁之辰，多举音乐。"由此可知，直到这个时期才彻底废除了旧有的规矩。娶新娘时以吹打乐相迎，婚宴中举行乐舞表演使婚礼的气氛更加祥和热烈，这种习俗一直流传了下来，至今也是如此。

唐代时期经济繁荣，政治稳定，人民安居乐业，由于人民生活比较富裕，所以婚礼中举乐成为一种时尚，婚礼必设酒宴乐舞款待宾客。太极元年（712年）左司郎中唐绍因当时举婚者耗费极大而上表曰："往者下里庸鄙，时有障车，邀其酒食，以为戏乐，近日此风传盛。上及王公，乃广奏音乐，多集徒侣，遮拥道路，留滞淹村，邀致财物，动逾万计。遂使障车礼贶，过于聘财，歌舞喧哗，殊非助感。即亏名教，又蠹风猷，违紊礼姓，须加节制，望请敕令禁断。"（中华书局1955年《唐会要》卷83页）。从这一记载中可以看出，当时举行婚礼过于讲究排场，大操大办，奢侈浮华，大举攀比之风，愈演愈烈，已造成严重的社会影响。因此，那种"过于聘财，歌舞喧哗"的习俗引起了人们的强烈反感，强烈要求予以规范和限制。

唐代时期的敦煌已成为中西经济文化交流的一个中心，因此，中原的文化和西域的文化都在这里进行广泛的交流。一时间中原的婚礼习俗也传到了本地区，而且举婚必举乐的习俗更加盛于中原地区。敦煌遗书P.2646 记有“（婚娶）向女嫁戏舞，如夜探，即作《催女诗》”。“夜探”的习俗至今在一些少数民族中依然存在，而在汉族中已不存在这种习俗。

唐代时期的敦煌人举婚，不仅要有歌舞演出，而且还要咏诗相对。如为了催促女方尽快出门，男方要咏《催妆诗》。诗云：“今宵织女降人间，对镜匀妆计□□。自有夭桃花菡萏，不需脂粉污容颜。两心他自早相知，一过遮阑故作迟。更专只愁奔月兔，情来不要画娥眉。”（敦煌遗书P.3252号）不仅如此，当时的新郎新娘无论是出门进门，拜见公婆，甚至进屋上床，都讲究咏诗一首，以增加婚礼的文化氛围，这是当时敦煌一种特殊的婚礼文化现象，它使婚礼显得既隆重又更有情趣。

乐舞也是恋爱婚姻中的一种媒介，在很多少数民族中有以对歌的形式倾吐男女之间的爱慕之心，从歌声中加深对对方的认识和了解。另外，从唱和中也反映出双方的文化素养、经济条件、家庭状况和道德观念等情况，从歌声中表达爱情，从歌声中找到真正的心上人，把谈情说爱贯穿于对歌的过程之中。

在唐代时期的壁画中还出现了一种展示达官贵人出行时的宏大场景，在这些世俗性的画面中，有一种跟随出行仪仗队表演的乐舞，我们将此称之为出行乐。出行乐是古代时期的一种仪仗乐舞形式，主要表现在重大的节日庆典活动中，也只有相当身份的高官才可以有此礼遇。

从壁画中可看到出行乐共有四幅，即晚唐156窟南壁下端的《张议潮统军出行图》及《回鹘公主出行图》等。

关于这四幅不同形式的出行图出现在壁画之中，是有其具体的历史根源的。一是由于张议潮和曹议金都是敦煌人，而且他们曾经先后担任过晚唐和五代时期的河西节度使，也是敦煌历史上职位最高的官员。二是张、曹两家又是亲戚关系，因而成为当时地方上的名门望族，权势显赫。三是由于张议潮曾经率兵起义，一举推翻了吐蕃统治，使敦煌及河西地区重归大唐作出了巨大的贡献。四是他们在执掌河西军政大权期间，建功立业,发展生产，人民生活安居乐业，因而深受当地群众的拥戴，具有很高的威望。五是由于156窟和100窟都是家族窟，是由他们自己家族出钱建造，而且这两个窟都是莫高窟中的大窟，因此才有机会将他们的功绩载入敦煌壁画之中。

出行乐舞　张议潮统军出行图　莫156窟　（晚唐）

156窟地处莫高窟的中段位置，是晚唐时期所建造的一个大型洞窟。这个洞窟是当时的地方名门望族张氏家族出钱建造的，窟内壁画非常丰富，除习惯性绘制了大量的佛像外，还绘制了张氏家族中的人物像。尤其是南壁下端的《张议潮统军出行图》及北壁下端的《宋国夫人出行图》最具写实性，通过画面中所表现的内容，可以看到当时张氏家族在当地的威望和势力。

张议潮是晚唐时期的河西节度使，掌管军政大权，是河西地区显赫一时的人物，此窟南壁下端所描绘的，就是张议潮当时统兵出行时的宏大场面。此图主要由三个部分组成，前面是战马奔腾旌旗飞扬，有八个骑士分列成两队，身着各色花衣，其中有四人举铜角吹奏，另有4个人执槌击鼓。四支铜角和四面大鼓同时奏响，真可谓鼓号齐鸣，惊天动地。我国汉代已有“马上”之乐，亦为军中之乐，其乐器多为铜角和大鼓，原因是这种乐器音量大，传声远，易于营造气氛，且有鼓舞士气之作用。

紧随军乐之后是一组正在行进中表演的乐舞，舞伎共有八个人，分为两列，每列为四人。从装饰的不同可以看出，舞伎有男有女，戴幞头者为男伎，高髻云鬟者当为女伎。舞伎一手垂于背后，一手则举头上，挥动长袖，翩翩起舞。唐代时期敦煌曾被吐蕃占领七十余年，在此期间统治者强迫汉民族依从吐蕃习俗。因此，当时的民俗民风都受吐蕃的影响，打上了吐蕃风俗的烙印。尽管张议潮带领民众赶走了吐蕃，但一时的民风难以改变，吐蕃族遗风犹存。

所以，张议潮出行图中的舞蹈仍然展现了吐蕃舞的风格和特色，与现在的藏族

舞比较相差无几。由此也可看出藏族舞蹈的发展，虽然经历了千余年的漫长过程，但无论是服装，还是舞蹈风格都没有根本性的变化。

在舞队的后面是一个伴奏的乐队，乐队中所使用的乐器有大鼓、竖箜篌、琵琶、阮咸、笙、腰鼓等，这些乐器是唐乐舞中常用的乐器。令人值得关注的是，这些唐乐舞中常用的乐器在为吐蕃少数民族舞蹈伴奏，充分体现了敦煌的音乐文化在发展过程中博采众长，兼收并蓄，融会贯通的传统风格。

这组画面的最后部分也是画面内容的主题部分，展示了张议潮一身盛装，骑着高头大马，随从人员前呼后拥的盛况，展示了浩浩荡荡的出行队伍。

这组画面构图严谨，设计合理，人物众多，内容丰富，注重写实，从一个侧面反映了当时的真实情况，是一个研究社会史和人物史的历史画卷。

《宋国夫人出行图》在此窟北壁的下端，此图的形式与南壁的《张议潮统军出行图》是对称的，画面中所展现的内容，是张议潮的妻子出行时的盛况。如果说，《张议潮统军出行图》中展示的是军旅乐舞表演的特征，而《宋国夫人出行图》中所展示的则是民间乐舞表演的风格。

《宋国夫人出行图》中最前面没有鼓号队开道，而是一组形式非常特别的杂技表演。这一充满风险和刺激的顶竿杂技表演，形式新颖，的确令人惊叹，图中所表现的是一人头顶长竿，另一人持长杆在旁边护侍，顶竿上面同时有四个儿童在表演，他们或单手倒立或翻身悬挂，真是八仙过海，各显神通，动作之惊险，表演

杂技乐舞　宋国夫人出行图　莫156窟　（晚唐）

之精彩，展示了古代杂技艺术发展的实际状况。据记载，当时的杂技形式多样，有绳技、缘竿、丹珠以及各种魔术杂耍等，表演技艺达到了很高的水平。《旧唐书·音乐志》云："又有《舞轮伎》，盖今戏车轮这者。《透三峡伎》，盖今《透长飞梯》之类也。《高绚伎》，盖今之戏绳者是也。梁有《猕猴幢伎》，今有《缘竿》，又有《猕猴缘竿》，未审何者为是。又有《弄椀珠伎》《丹珠伎》。"

在其杂技表演的后面是四个长袖裙装的舞伎，他们列为两队，提腿拂袖，面对而舞。紧随其后的是一组伴奏的乐队，所使用的乐器有横笛、笙、拍板、琵琶、竖笛、腰鼓、鼗鼓等。杂技乐舞的后面是女主人，她身披轻纱，头饰高髻，风姿犹存，光彩照人。在她的身边还跟随着许多侍从者，他们拿着主人的各种生活用品，有镜子、扑扇、水壶等，还有主人自娱自乐时所弹奏的古琴。这组画面的写实性很强，生活气息非常浓厚，所反映的内容都是现实生活中实际存在的。

会琴棋书画是古代时期高雅女士的一种象征。在这组出行图中着意反映了女主人会弹古琴的情况，通过这一现象使我们可以看出，女主人不仅有美丽的外貌，而且具有很高的艺术素质和文化修养。五代时期，敦煌最有影响的望族就是曹氏家族，由于曹氏家族在当时掌管着地方军政大权，显赫一时，威震河西。

曹议金是曹氏家族中最有影响的人物之一，他曾担任过五代时期的节度使，在他执政期间也有过突出的政绩和贡献。正是由于曹氏家族在当时权高势重，经济实力雄厚，因而为建造洞窟奠定了一定的经济基础。曹氏家族曾经在莫高窟建造过不少洞窟，最大的就是100窟，这是曹氏家族在这个时期所建造的一个代表性洞窟。

从100窟的建造形式和绘画风格来看与晚唐时期的156窟有相似之处，二者的共同之处，都是把家族中当过节度使的人物不遗余力地画入了壁画之中，以显示他们在当时的权势和地位。从具体的表现形式和内容看，显然，后者完全是仿效了前者的形式。《曹议金统军出行图》画在了此窟南壁的下端，而曹氏夫人《回鹘公主出行图》画在了此窟北壁的下端，从绘画的构图和具体的表现形式上看都与156窟完全相同。

《曹议金统军出行图》中的乐舞形式与156窟《张议潮统军出行图》中的形式基本相似，没有特别的创新意识。从图中可以看出，前面的舞蹈表演者也是分为两行，一行为男舞伎，一行为女舞伎，表演的是流行一时的吐蕃舞蹈。中间有两人，一人背着大鼓行走，另一人跟在其后两手持杖击打，紧随其后的是一组手持乐器的乐伎，所演奏的乐器有拍板、琵琶、竖箜篌、横笛、竖笛、笙、鼗鼓、腰鼓等。

出行乐舞　曹议金统军出行图　莫100窟　（五代）

文化的渗透力是极强的，一旦在一个地方流传下来，而且被当地的民众所接受，无论是主动接受还是被动接受都会难以改变。从这幅出行图中就可以看出，晚唐时期156窟中的乐舞形式，与100窟中的乐舞形式是完全相同的，所表演的舞蹈仍然是吐蕃风格，这说明虽然经历了一个相当长的时期，但吐蕃文化在本地依然犹存，而且影响非常深远。

在此窟北壁的下端是回鹘公主出行的壮观场面，尤为特别的是这幅出行图中乐舞的表现形式非常有特点，它所表现的不是一般的乐舞形式，而是一组颇有特点的马上乐，演奏者都是骑在马上，在行进中演奏，他们所演奏的乐器有竖箜篌、方响等。这种形式非常少见，一般情况下马上乐都是以吹打乐器为主，如大鼓、铜角等，很少有方响、箜篌之类乐器的骑在马上演奏。古代有马上乐，真正意义上的就是“鼓吹”，亦为之“鼓吹乐”。从文献记载中可知“鼓吹乐”就是最早的军乐。“鼓吹乐”的形式是有其一定编制的，尤其是乐器的使用有一定的规定并不是随意而就，《回鹘公主出行图》中的马上乐，不是真正意义上的“鼓吹乐”，而是民间娱乐性的一种在马上演奏的形式而已。

从壁画中的出行图中看，张议潮和曹议金出行中的前导乐队，比较明显地展现了“鼓吹乐”的风格。

“鼓吹乐”的形成和发展，经历了一个漫长的历史过程。它最初是从西域少数民族中的简单吹奏乐开始，逐步发展的比较完整，而且形成了具有一定规模的“鼓吹乐”形式。

当然，“鼓吹乐”的形式并不是绝对地不变，而是随着时代的发展和乐器的革

新在不断地变化，不同的时代有其不同的用途，不同的用途有其不同的编制形式。不同的官职、不同的地位以及不同的场合，这些因素都具体地决定了所使用“鼓吹乐”的不同。

古代时期的“鼓吹乐”经过很长时间的发展，形成了现在的军乐。

据文献记载，我国周朝之前就已产生了“凯乐”、“武乐”的形式，即为最早的军乐。春秋战国时期军乐已在征战中产生了重要的影响,《孙子兵法》中云:“明旦鼓噪而前,羌氐惊走。”《公卫兵法》中也云:“已锯鼓角，以震风势。已顺敌人，虽所众其奈我哉；壁虎之有牙，兕之有角。”从这些记载中可知，当时在作战中“鼓吹乐”发挥了一定的作用。另外，从记载中还可以看出，当时的“鼓吹乐”中还没有使用铜制的管乐器，而是以兽角为主要材料制成的乐器。

自汉代起,“鼓吹乐”已有了很大的发展。丝绸之路开通以后，西域的乐舞乐器也不断地传入中原与中原音乐相融合，由于受其西域音乐的影响，汉代的“凯乐”、“武乐”也逐渐改称为“骑吹”、“横吹”。“骑吹”和“横吹”都是西域所传的马上之乐。

隋代以后始有“横吹”和“鼓吹”，并列为四部，大驾及皇太子王公等使用规格有了具体规定，其为：“一曰鼓吹部，其乐器有铜鼓、金钲、大鼓、小鼓、长鸣角、次鸣角六种；二曰羽葆部，其乐器有歌、鼓、箫、笳、镦于五种；三曰铙吹部，其乐器与羽葆同；四曰横吹部，其乐器有角、节鼓、笛、箫、筚篥、茄、桃皮筚篥七种。凡大驾行幸则夜警，晨严。大驾夜警十二曲，中警七曲，晨严三通。皇太子夜警九曲。公卿以下夜警七曲，晨严并三通，夜警众一曲，转次而振也。”

唐代的“鼓吹乐”有了统一的编制，不同礼仪活动中以及不同地位的人,享用不同等级编制的“鼓吹乐”形式。当时的“鼓吹乐”主要已不是用于实际的战争之中，而是用于盛大的庆典活动中，除了乐队的编制规模有所不同，在其音乐的创作上也有了很大的发展。唐代时期最有影响的一部音乐，就是颇有影响的《破阵乐》，亦称为《秦王破阵乐》，其表演形式阵容强大，威武壮观，气势磅礴，在乐器使用上，也是集中西吹打乐之长，并擂大鼓，文献中称其为“声闻百里，动荡山谷”。

从形式上看“鼓吹”与“横吹”二者有所不同。“鼓吹”中所使用的乐器主要以鼓和角为主，而“横吹”则以横笛和角为主，打击乐器使用得比较少，由于编制形式的不同其用途也就有所不同。

关于《张议潮统军出行图》和《曹议金统军出行图》中的前导仪仗，究竟表演的是一种什么形式，由于没有明确的记载，所以不可妄断。但从形式上看似乎与唐代时期比较流行的《浑脱舞》有关。《新唐书·礼乐志》："此见坊邑，相率浑脱队，骏马胡服，名曰苏莫遮。"浑脱舞盛兴于唐代，而最初流行于西域，其特点是一种便于在行进间表演的形式。由于此形式最初流行于西域，所以，地处西域边缘的敦煌流行这种形式的乐舞也是理所当然的。

杂技艺术在古代艺术百花中一枝独秀，深受人们欢迎，而且历史悠久，源远流长。早在汉代时期，杂技表演已达到了很高的表演水平，现在的顶竿、走钢丝等节目早在那时已经形成，历经几千年一直久传而不衰。尽管在表现形式上不断地创新变化，使其更加完美，增强可看性，但基本的形式仍然依旧，没有根本性的变化。由此可见，杂技艺术具有很强的生命力。

壁画中的杂技艺术也是屡见不鲜，形式多样，精彩纷呈，展现了古代时期杂技艺术发展的历史过程。

从现有壁画中所看到的出现最多的杂技形式，就是非常惊险的顶竿杂技。顶竿亦称戴竿，是古代时期非常受欢迎的一种表演形式，之所以在几千年的发展过程中不但没有被淘汰，而且在不断地创新，不断地变化，使其更加惊险刺激。

顶竿杂技　莫156窟　（晚唐）

唐代时期的顶竿杂技已达到了很高的水平，当时所表演的顶竿杂技，一竿之上已不是由一个儿童在表演，而是由几个儿童同时在竿上面进行表演。这从一个侧面反映了当时杂技艺术发展的基本状况。

《宋国夫人出行图》中的顶竿杂技，就是唐代顶竿杂技水平的具体体现。一竿之上有四个儿童同时表演，竿的最顶端一童子正在举起旱水鼎，横木上的两个儿童，一人作单手悬挂

一人作寒鸭浮水，竿的中间有一童子在作单臂挟竿的动作。他们身躯灵活，技艺精湛，心领神会，配合默契，惊险而又刺激的表演令人赞叹不已。

从壁画中所看到的杂技表演，《宋国夫人出行图》中的顶竿杂技是参与人数最多、表演最为精彩的顶竿杂技形式，也可以说，它反映了当时顶竿杂技发展的最高水平。

五代时期的杂技艺术仍然保持了很高的表演水准，不仅在表演上有所创新，而且更加注重杂技中的音乐伴奏效果，在美妙的乐曲声中让人们欣赏到更加精彩的表演，真正达到了赏心悦目的功效。

莫高窟61窟中的顶竿杂技表演，就是一组形式非常特别的顶竿杂技。从图中可以看出有两个突出的特点：一是下面没有顶竿者的形象出现，而是竿的底部隐匿在一个圆形的帏帐内；二是乐队中的伴奏人数增加了很多，他们或站或立，正在为表演者伴奏，增强了音乐的伴奏功能。一竿之上，有两个儿童同时表演，他们都是单腿直立，一人站立在竿的顶头，另一人单脚直立在他的头上，显然增加了表演的难度。一般的顶竿杂技最下面有一个力士顶竿，而这一杂技表演中却没有展现出顶竿者，这是与一般顶竿杂技形式的不同之处。在其顶竿的周围有一组六人组成的乐队，为杂技表演者尽情地伴奏，演奏的乐器有横笛、拍板、琵琶、笙、排箫和竖笛。

尤为令人注目的是，在顶竿者的右边站立着一个男子，他右手平举，显然是一个解说者或指挥者的形象，更像是一个节目主持人，他一边滔滔不绝地为观众讲解，一边又在指挥着表演者和演奏者。

这幅顶竿杂技表演图可谓是构图严谨，描绘生动，虽然有的乐伎是背面，但依然可以清楚地看到所演奏的乐器形制，把一幅古代顶竿杂技的表演场面表现得淋漓尽致。

顶竿杂技　莫61窟　（五代）

顶竿杂技　莫72窟　（五代）

壁画中的顶竿杂技表演大都出现于唐、五代时期，尤其是唐代时期的壁画中出现最多，说明这一时期的杂技表演极为兴盛，而且高难度的表演技巧也达到了历史的最高峰。

莫高窟72窟中的杂技表演，虽然也是顶竿杂技的一种形式，但在具体的表现形式上却有所不同。

从图中可以看出，中间是一个两臂平展的力士，他用头顶着一根高竿，竿的最上面有一个儿童在做倒立表演，姿态非常惊险。在顶竿的两边是一组伴奏的乐队，左侧的几个乐伎坐在地毯上，所演奏的乐器有竖笛、拍板、横笛等，右侧的五个乐伎为立奏，他们所演奏的乐器为琵琶、竖笛、拍板、排箫和横笛。

西夏时期的顶竿杂技表演，基本上依然传承了前代的形式，虽在某些方面有所改进，但在竿上表演的形式没有根本性变化。

榆林窟3窟千手观音图中的杂技表演，在继承了传统的基础上，展现了另一种形式的顶竿杂技。与前者相比，这组杂技表演中，一是取消了顶竿者，而是用一个圆柱形的底座代替了顶竿者，二是将顶竿变成了一个树杈形的道具，在每一枝杈上面支撑了一块木板，木板可以晃动，每一木板上有一个人，他们或站立或倒立，三人互相配合协同表演。

杂技　榆3窟　（西夏）

顶竿杂技是一项难度极高，而且需要上下密切配合，技术要领娴熟的表演艺术，无论是在其下面的顶竿者，还是在其上面的表演者，只要一方出现失误，整个表演将功亏

一篑。顶竿者是顶竿杂技表演中的基础，如果顶竿者没有过硬的本领和健壮的体魄以及灵活多变的平衡技巧，就很难完成整个表演过程。一般情况下，顶竿者都是以男性为主，个别情况下为女性，当然，女性担当顶竿者则能够更加引人注目。唐代诗人刘晏的《咏王大娘戴竿》诗云："楼前百戏竞争新，唯有长竿妙入神。谁谓绮罗翻有力，犹自嫌轻更著人。"从这首戴竿诗中可以感受到在艺术的百花园中，顶竿杂技非常有特色而且深受观众的喜爱，所以才有"唯有大竿妙入神"的评价。

在顶竿杂技中真正吸引人的，表演难度最大的，当然还是在竿上面的表演者。由于是一竿之上，往往有几个人在同时作表演，为了减轻下面顶竿者的压力，一般情况下，竿上面的表演者都是由儿童完成。因此，儿童是顶竿杂技中的主要角色，他们的精彩表演赢得人们的高度赞扬。唐代诗人张祜诗云："小儿一技竿头绝，天下传呼万岁乐。"

然而，由于顶竿杂技十分惊险，人们在欣赏精彩的表演时也不免有些担忧。唐柳曾的《险竿行》中云："山险惊摧轴，水险能覆舟。奈何平地不肯立，走上百尺高竿头。我不知尔是人耶复猱耶，使我为尔长叹嗟……百尺高竿百度缘，一足参差一家哭。"由此可见，顶竿杂技惊险刺激，但危险性很大，的确让观者无不心惊肉跳，同时反映了作者对表演者的关心和厚爱。

杂技艺术的形式是多种多样的，而顶竿杂技则是古代时期最具挑战性，最惊险的一种表演形式，所以也是最受人们欢迎的表演形式之一。随着时代的发展，杂技艺术也在不断地创新和发展，以适应时代发展的要求和人们的观赏情趣。顶竿杂技这一古老的表演形式在不同的时代得到了长足的发展，历经千余年的发展过程，使其更加多姿多彩，妙趣横生，大放异彩。

顶竿杂技最初为露天表演，是一种广场艺术形式。而今，这一最初为露天表演的形式已发展到了舞台表演，美妙的音乐，绚丽的灯光，华美的服饰，使其更加丰富精彩。

由于唐代政治相对比较稳定，为经济的发展奠定了良好的基础，当时生活在敦煌的百姓可谓是丰衣足食，安居乐业，富足殷实的物质条件有力地促进了文化艺术的发展，在这种优越的生活环境中，人们更加注重自身的修养，不断提高文化素质，因此一些自娱自乐的活动形式，在这个时期有了长足的发展，学会琴、棋、书、画成为一种时尚，茶余饭后弹琴赏乐，男女老幼，无不习好。这种优越的生活环境，为佛教壁画的创作提供了一定的素材，所以在这个时期，壁画中出现了一些

生活情趣非常浓厚，反映民间生活的画面，如85窟中的《树下弹筝图》就是比较典型的民间自娱形式。两棵大树下，相对坐着一男一女，男子抚琴弹奏，女子专注地聆听，画面中的女子头戴红花，身披长巾，显然是一位打扮时髦的妙龄少女。由此可以看出，他们是通过弹琴和听琴的形式寻求知音，相互交流感情，这从一个侧面反映了唐代男女之间谈情说爱的交流过程。

树下弹筝　莫85窟　（晚唐）

根据佛经故事，这幅图反映的是《报恩经变》恶友品中的一个情节，讲述的是善友太子被恶友刺瞎眼睛后流落在利师跋国为守园人，因在园中弹琴自娱，悠悠琴声感人至深，招来利师跋国王之女，在美妙的琴声中，两知音相遇情投意合，最终结为夫妻。虽然这是一个佛教中的故事，但实际上所反映的画面却是在现实生活中常常见到的，所以，这不过是以写实手法诠释了佛经中的故事而已，从根本上讲它并没有脱离现实生活，而且是现实生活的一种真实反映。

莫高窟154窟《法华经变》火宅喻中的乐舞，反映的是一组少数民族的乐舞，从图中可以看出，在一房前的院内，几个着少数民族服饰的乐舞伎载歌载舞。

总而言之，世俗乐舞是壁画中写实性最强的一种表现形式，反过来说，也是虚构成分最小的表现形式之一，它们完全来自于现实生活之中，甚至有的就是当时发生的真人真事，被原原本本地描绘了出来，如《张议潮统军出行图》及《曹议金统军出行图》即是如此。因此，壁画中世俗乐舞的出现，对我们研究古代时期的社会发展以及民俗习惯都具有非常重要的意义。

火宅喻乐舞　莫154窟　（盛唐）

童子乐舞

在浩繁的壁画乐舞艺术中，各种艺术之花竞相开放，争奇斗妍，绚丽多姿，而在这个艺术的百花园中还有一个不容忽视的艺术形式，那就是由儿童表演的各种形式的乐舞。由于儿童的表演天真烂漫，活泼可爱，独具特色，招人喜欢，历来深受人们的关注和称赞，是艺术百花园中的一枝奇葩，光彩夺目，大放异彩。童子乐舞，亦可称为少儿乐舞，是指特定人群中所表演的节目。

人之初，性本善。儿童时代是人生当中最为美好的一段时光，天真活泼，无忧无虑，因此，儿童所表演的节目情趣盎然，历来受到人们的广泛关注和喜爱。可以说，儿童乐舞的表演是艺术发展中一个不可缺少的部分，具有其他艺术形式无法替代的作用，所以，自古至今各种形式的儿童乐舞层出不穷，争奇斗妍，展示了他们独特的风采。

据文献记载，我国在秦汉时期已出现了童子表演的乐舞，就是在威严的宫廷中，每逢举行盛大庆典活动也少不了儿童表演的节目。魏晋时期童子乐舞已有很大发展，当时出现了童子鼓和双人舞等形式，山西大同北魏司马金龙墓出土的石柱上就有童子伎乐的图像，云冈石窟第7窟（北魏）造像上绘有童子双人舞，舞姿翩翩，生动活泼。梁武帝萧衍为了佛教的传播，曾经专设儿童表演的法乐组织。《隋书·音乐志》载："帝既笃敬佛法，又制《善哉》《大乐》《大欢》《天道》等十篇，名为正乐，皆述佛法，又有法乐童子伎。"说明当时童子乐舞在社会上已产生了一定影响，尽管在宫中专以颂扬佛法而表演，但它必然体现了一种艺术形式的存在。

壁画中童子表演的乐舞形式出现得不是太多，但从不同的侧面反映了当时儿童乐舞发展的基本情况，使我们了解到童子乐舞的发展过程和社会影响。

"化生"童子是壁画中较早出现的一种形式，其形象生动，表现形式独特。莲花童子是佛教术语中的一个专用名词，亦称之为"化生"，而具体地表现在壁

画中实际上就是“花生”，简而言之就是在莲花中所表演的儿童乐舞。这种形式最初出现在佛教壁画中，经过长期的演化，荷花舞在宫廷中也成为一种时尚。《乐府诗集》引《乐苑》云：“羽调有《柘枝曲》，此舞因曲得名，用二女童，鲜衣帽，施金铃，抃转有其来也，于二莲花之中藏之，花坼而后见舞中之雅妙者也。”

所谓的“化生”童子，有的是几个人同时在一朵盛开的花瓣上面共同奏乐舞蹈，有的则是一个人站立在一朵莲花上，或者是几朵莲花连接在一起组成不同的舞蹈形式。

化生童子　榆15窟　（宋）

榆林窟15窟中的“化生”童子伎乐就是一组以莲花相连接在一起的舞蹈形式，儿童们手持鲜花，手舞足蹈，腾踏跳跃，其乐融融。

化生童子　莫220窟　（初唐）

莫高窟220窟中的一组童子乐舞姿态优美，童趣横生，生活气息非常浓厚。他们有的身着时髦的T恤衫，有的身着样式新颖的吊带背兜裤，举手摆肩，悠然自得，尽情地在舞蹈。从他们优美的舞蹈姿态中可以看出，不仅穿得非常时髦讲究，而且优美的舞蹈姿态也非常类似于当今风靡一时的迪斯科。另外，可以看出当时的文化交流非常广泛，服装也是如此，在波斯流行的背带裤也传到了中原地区。

虽然时过境迁，相差千年之久，但历史的发展周而复始，竟然有如此惊人的相似之处，令人感慨万千。

化生童子　榆12窟　（五代）

榆林窟12窟中的童子乐舞是一组独具匠心的设计形式。从图中可以清楚地看到，这组乐舞中共有三个稚幼的儿童，其中有两个在演奏乐器，一个在尽情地跳舞。两个演奏乐器的童子分别跪坐在前面，一左一右面对面，一个在吹奏筚篥，另一个在双手合击拍板，舞蹈者居中间翩翩起舞。

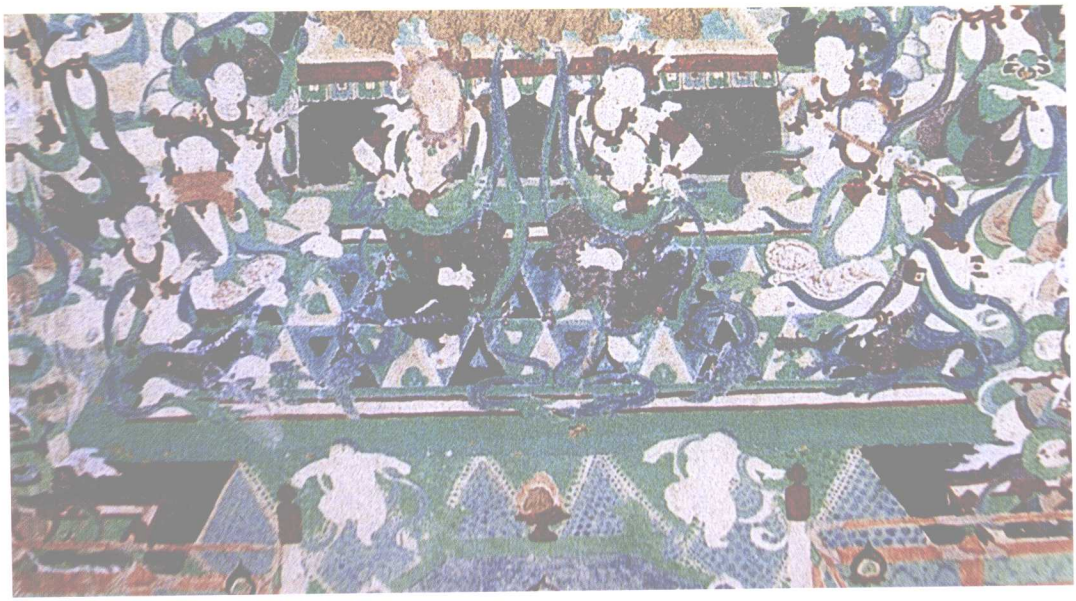
童子乐舞的演出不仅形式比较独特，而且装饰也是各有不同，这三个童子的头饰基本上是相同的，头上各有一个小羊角，显得格外朴实而又有情趣，服饰却有所不同，演奏乐器的童子上穿吊带背心，腰间围系莲花瓣，下穿灯笼裤，而舞蹈者上穿红色长袖衫，腰间系长带，下穿灯笼裤。演奏乐器者的服饰与舞蹈者的服饰形成了鲜明的对比。从舞者的着装及所跳的长袖舞看，与中唐时期的吐蕃舞有相似之处，由此可见，吐蕃舞风依然犹存。

尤为令人注目的是这组乐舞的表现形式。在一朵朵飘飞的祥云上面托着几个小小的莲台，莲台上面各有一个儿童，他们憨态可掬，活泼机灵，尽情地奏乐或跳舞，表现形式独特而又新颖，展现了一种仙乐浩渺，响彻云霄，余音缭绕，其乐无穷的感人景象。

经变乐舞是壁画中最有特点的一种乐舞表现形式，而且别具一格，特色鲜明，具有很强的写实性，反映了当时乐舞发展的基本状况。然而，就是在这种表现形式非常特别的乐舞中，仍然可以看到儿童乐舞的各种表演形式，这不仅丰富了乐舞的表现形式和内容，并且使我们有幸看到古代时期儿童乐舞的具体表现形式和发展过程。

经变中的乐舞形式非常繁多，但是，真正由儿童表演的乐舞数量并不是很多，经调查，在数百个经变乐舞中，童子乐舞也只有屈指可数的几组。然而，尽管数量非常有限，但重要的史学研究价值却是不容忽视的。

莫高窟361窟中的经变乐舞是一组组合形式的乐舞，具体地说，就是成人乐舞与童子乐舞的一种组合。这组乐舞分为上下两层，上层全部是由成人表演的乐舞，演奏乐器的乐伎分别坐在两边，中间是两个正在腾踏跳跃的舞伎，坐在左边的乐伎所演奏的乐器依次为拍板、排箫和竖笛；右边的乐伎所演奏的乐器为琵琶、横笛和筚篥。在成人乐舞的前面，有两个活泼可爱的儿童，他们肩上挂着彩带，两臂平展，尽情地跳舞，虽然他们没有专门的乐队伴奏，但说明上下是浑然一体，共用一个乐队为其伴奏。



童子乐舞　药师经变　莫361窟　（中唐）

经变童子乐舞　莫173窟　（晚唐）

莫高窟173窟中的经变乐舞，是经变中少有的由儿童表演的舞蹈，在这组乐舞中，乐队伴奏人员共有四人，舞伎一人。演奏乐器的乐伎都是由成人组成，而中间的舞蹈表演者是一个天真活泼的儿童。

尤其是舞蹈者的表现姿态非常生动，他上身着长袖衫，下穿灯笼裤，脚穿黑色小皮靴，肩披彩带，举手弄指，在一块小圆毯上两脚腾踏，潇洒飘逸，优美的舞姿令人赏心悦目。在舞伎的两侧坐着四个乐伎，正在为舞蹈者尽情地伴奏，坐在左边的乐伎，所演奏的乐器为琵琶和拍板，坐在右边的乐伎，所演奏的乐器为竖笛和笙。

童子乐舞的表现形式在初唐的壁画中已是屡见不鲜，但多以杂技表演和化生伎乐的表现形式为主，而像这组乐舞的表现形式，在经变乐舞中还是非常少见的，也可以说，这组经变乐舞是最为完整的一组由儿童单独表演的舞蹈节目，它真实地反映了唐代童子乐舞发展的实际情况。据《新唐书·礼乐志》记载，唐代宫廷乐舞中的《功德庆善乐》，就是一种大型的童子乐舞，以六十四人为一方阵，冠进德冠，长袖，漆髻，屣履而舞，号九功舞。如果说，文献中所记载的是当时宫廷中童子乐舞演出的盛况，而壁画中所展示的，则是现实生活中童子乐舞的演出状况。

这是莫高窟361窟中的一组童子百戏图，古代所谓的百戏是一种泛称，实际上包括了许多的表演形式，如戏剧、杂技以及游戏等活动形式，而这些形式又属于乐的范畴。古代时期乐的概念与今之完全不同，并不是只指单一的音乐而言，而是所有表演艺术形式的一种概称。具体地说，它包括了音乐、舞蹈、诗歌、戏剧、杂技，民间说唱以及具有一定表演性的游戏娱乐等各种形式。

这幅童子百戏图，虽然没有直接反映出音乐的特点和因素，但实际上自古至今杂技表演中不可能没有音乐的伴奏，只是没有直接画出来而已。从古代乐舞的概念出发，它依然是属于乐的范畴，因此我们依然把它列为童子乐舞的形式之一。

就这组童子百戏图而言，犹如是一组精彩的杂技表演。图中有六个天真活泼的儿童，他们姿态各一，技艺娴熟，形成了一个完美的组合表演形式。尤为引人注目的是中间一童子作“下腰”姿态，脚手着地。腹上站一儿童，单脚直立，两手上举，一脚提起，手脚并用，各转一盘，其形式之独特，姿态优美，令人叹服，这在壁画中也是非常少见的一种表演形式。

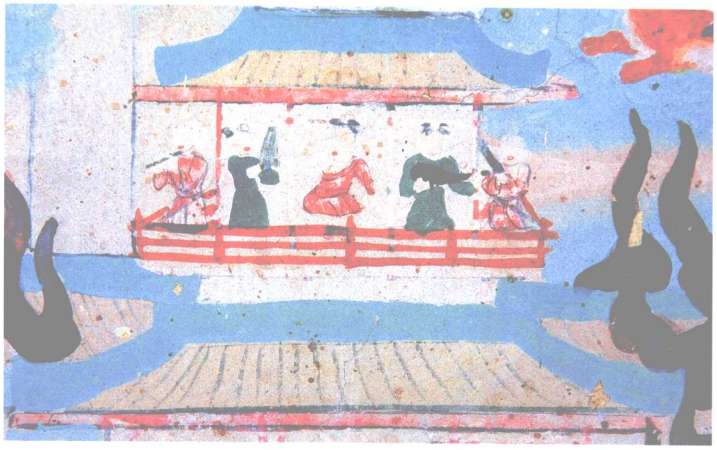
童子百戏　莫361窟　（晚唐）

壁画中的童子乐舞形式多姿多彩，不同的场合有其不同的表现形式。儿童的天性就是天真活泼，所以，壁画中许多不同形式的童子乐舞表演更加富有情趣，充满了儿童天真烂漫生活情趣，令人耳目一新。

火宅喻童子乐舞　莫61窟　（五代）

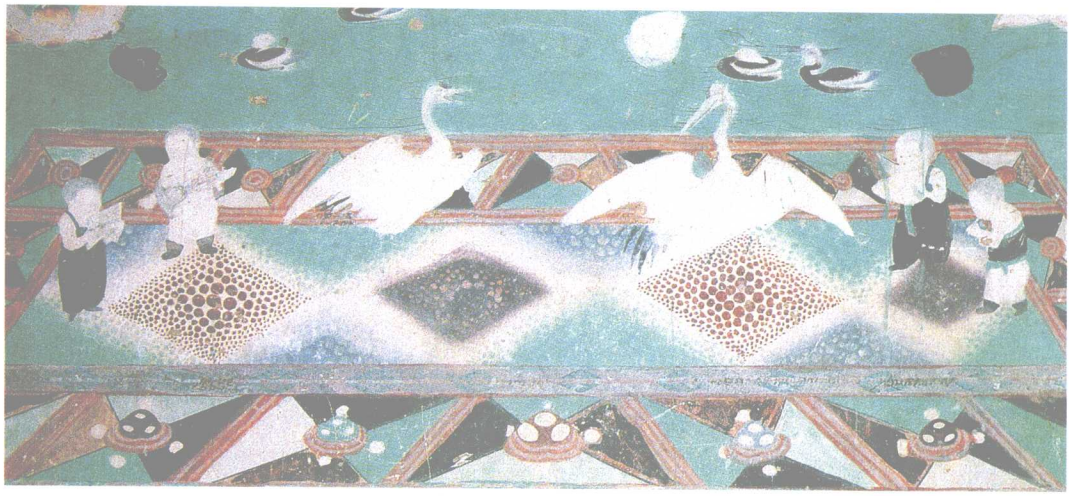
火宅童子乐舞就是一种别有情趣的表演形式，特别能够引起人们的关注，而且这种形式在壁画中也是屡见不鲜。莫高窟61窟火宅童子乐舞中所表现的，就是比较典型的一种形式。在一个三开间的屋内，三个儿童正在兴高采烈地奏乐舞蹈，尽管屋外烈火燃烧，但是他们却依然载歌载舞，欢乐无比，这是法华经中所表现的一种特有的形式。

法华经中有火宅喻，谓世人如只顾玩乐的孩子，不知身处火宅的险境。因此，壁画中火宅喻中的乐舞场面，多为儿童奏乐舞蹈的场景。只有极个别的壁画中为成人乐舞。



火宅喻童子乐舞　莫12窟　（晚唐）

莫高窟154窟南壁中的火宅喻，其舞蹈者和奏乐者都是成人，而且从服饰的特点可以看出，表演者是几个身着少数民族服饰的胡人，由此可以推断，他们所表演的很可能就是当时比较流行的少数民族乐舞形式。



童子乐舞　莫148窟　（盛唐）

莫高窟148窟中的童子乐舞是一组非常有特点的表现形式。画面的中间是一雌一雄两只仙鹤，展翅昂脖，翩翩起舞，在其两边有四个儿童，他们手持各种乐器，尽情地伴奏，他们所演奏的乐器为排箫、腰鼓、笙及竖笛。这组乐舞中的儿童有的身着背带裤，有的上穿背心，下穿短裤，还有的身着短袖长裙，可谓是争奇斗妍，绚丽多姿。通过儿童的着装特点，把天真无邪的童趣刻画得淋漓尽致，惟妙惟肖。

壁画中的童子乐舞形式多样，不拘一格。除了以上的几种形式外，从壁画中还可看到儿童在杂技百戏中的精彩表演，尤其是在顶竿杂技中儿童是主要的表演者，他们在细长的高竿上面或反转倒挂，或单腿直立，惊险刺激出尽了风头，精彩的表演赢得了人们的高度赞扬。

自古至今，乐舞形式一直在随着时代的发展而不断变化，推陈出新是乐舞发展的必然结果和时代要求，因为创新是一切艺术形式的生命之源，也是任何一种艺术形式能够继续传承的原因所在。童子乐舞的发展也不例外，在长期的不断创新过程中涌现出了无数形式多样，内容丰富的童子乐舞，为活跃和丰富人们的精神文化生活发挥了一定的作用。

壁画中的童子乐舞形象，是古代儿童乐舞艺术发展的具体反映和真实记录，展示了千余年儿童乐舞的发展历程，对这些图像资料的深入研究，不仅使我们进一步了解到古代童子乐舞的表现形式和发展过程，同时，对促进和繁荣现代儿童乐舞的发展都具有十分重要的意义。

鸟乐舞与《鸟歌万岁乐》

从敦煌石窟壁画中常常会看到一种人头鸟身的伎乐形式，这种形式极为特别，而且最早只见于敦煌唐代时期的壁画中，以往都将这一形式习惯地称之为伽陵频迦或伽陵鸟，亦谓之“人面鸟”或“人头鸟”。

人们以往习惯地将此称之为伽陵频迦，是因为佛经的缘故。《正法念经》中云：“山谷旷野，其中多有伽陵频迦，出妙音声，如是美音，若天若人，紧那罗等无能及者，惟除如来言声。”由于敦煌壁画是佛教的产物，所以习惯将壁画中的一切都惯用佛经中的名词，伽陵频迦就是最典型的一个例证。那么，这种称谓究竟是否完全正确，我认为有待于进一步探讨。

一、关于鸟舞的渊源

关于人头鸟的渊源，一者认为有翼之人头鸟来自古希腊和印度，伽陵频迦当是由西域传入中国的。二十世纪初，斯坦因在中国的新疆考古发掘时，曾经看到过有翼的人面像，他认为“以这些壁画的构图和色调，把我们引回到埃及罗马墓葬画中，所绘希腊少女及青年美丽的头部上去了。就希腊式佛教美术造像中，以有翼的爱罗神为其直接的祖先……但是，这些天使之所以成为真正中国境内佛寺里的装饰画像却不难于理解，犍陀罗派希腊式佛教雕刻，从有翼的爱罗神抄袭来的画像，是在用以代表佛教神话中，借自印度传说，普通称其为乾达婆的一般是飞天。”如此看来，斯坦因只是一概而论，把飞天和有翼的人头鸟统统说成是由西域传入中国的，事实上与实际不符。应该说，飞天是由印度随佛教而传入中国的，这是无可辩驳的事实，但是，把有翼的人面鸟也说成是由西域传入中国的，不免有失偏颇。

其实，有翼的人头鸟在中国自古就已有之，而且它出现的历史并不比西域晚，中国的道教文化中就有有翼的“飞仙”，并且在很早以前就有“击石拊石，百鸟率舞”的记载。因此，不能把佛教中的一切形式都附会于西域的佛教文化之上。

《山海经·中山经》：“自辉诸之山至于蔓渠之山，凡九山，一千六百七十

里。其神皆人面而鸟身。”又：“自景山至琴鼓之山……其神皆人面而鸟身。”还有另一说，认为是文康伎。

从这一记载中，可以明确地证实人面鸟并非只有西域传入到中国，而在中国早已有之。20世纪70年代，考古工作者曾在湖南长沙马王堆西汉墓出土的帛巾画中，发现了两个相向而对的人面鸟，其表现形式非常独特。如果说，西汉时期就已出现了这种形式的绘画作品，可见在民间的流传已是有了很长的历史过程。

在人类的发展过程中有很多惊人的相似之处，不能说在不同的地区出现了相同的事物，就一定要追渊到是由哪一方传到了那一方。人类的发展是一个非常漫长的历史阶段，虽然生活的环境各有不同，但人们的生活方式都是大同小异的，没有根本性的差别，只是在某些生活细节上有所差异。所以，人们的想象空间也是相差无几，好多东西是在不同的地方，不同的民族中同时产生的，并不存在谁传给谁。

自古至今，人们对宇宙的向往是无止境的，正是出于这种心理原因，人们为了探个究竟，以鸟为鉴，梦想也能长上翅膀遨游于空中，人面鸟就是在人们的这种向往下产生的，西域的人有这种想法，而文化传统源远流长的中国人也会产生这种想法。因此，可能在很早以前西域和中国都存在着人面鸟身这种形式，而并不一定哪由一方传给了另一方。当然，在丝绸之路开通以后，随着文化交流的不断深入，东西方相互进行交流，相互借鉴，也是完全有可能的，但是，这是两个完全不同的概念。交流是互相的，而不是单方面的。

关于壁画中的人面鸟究竟是不是西域所传，这是问题的关键，以往都是称之为“伽陵频迦”，显然是从佛经之说。我认为，人云亦云容易以讹传讹，不依壁画内容的实际为据，难以避免有牵强附会之意。

壁画中的人头鸟，虽然是绘制在佛教内容的壁画中，这也是无可辩驳的事实，但是从这种形式出现的时间看，在早期的壁画中从来没有出现过，而最早只出现在唐代时期的壁画中，这就是问题的关键所在，如果说伽陵频迦是随佛教而传入的，那么，她就不可能在北魏、西魏、北周以及隋代的壁画中不见踪影，而只有到了唐代时期的壁画中才出现。

这种现象的存在，并不是一个偶然，而是有着它内在的联系。所以，我认为壁画中所谓的“伽陵频迦”，并不是由西域传来的一种形式，而是当时宫廷中盛行的一种乐舞形式，这种乐舞形式被称之为《鸟歌万岁乐》，而且在唐代时期的宫廷中非常流行。

二、鸟舞的表现形式

唐代是中国古代经济文化比较发达的一个时期，宫廷宴乐在传统的基础上广泛吸收外来的乐舞形式，海纳百川，兼收并蓄，为我所用，取众家乐舞之所长，重新进行整合，从而形成了一整套完整的宫廷乐舞形式，这就是唐代时期盛行一时的《十部伎》，其中为了宫廷中的需要又分《坐部伎》和《立部伎》。关于这两部伎乐，《新唐书·音乐志》中云："分乐为二部；堂下立奏，谓之立部伎；堂上坐奏，谓之坐部伎。"其中《坐部伎》的曲目中有《燕乐》《长寿乐》《天授乐》《鸟歌万岁乐》《龙池乐》《破阵乐》等。

由于《鸟歌万岁乐》不仅表现形式独特，而且又是赞美祝福君主长寿的一种乐舞，所以在当时备受人们的欢迎。关于《鸟歌万岁乐》编创过程及其编创年代，《旧唐书·音乐志》中云："《鸟歌万岁乐》，武太后所造也。武太后时，宫中养鸟能人言，又常称万岁，为乐以家之。舞三人，绯大袖，并画鹦鸲，冠作鸟像，今按岭南有鸟，似鸲鸲而稍大，乍视之，不相分辨，笼养久，则能言，无不通，南人谓之吉了，亦云料。开元初，广州献之，言音雄重如丈夫，委曲识人情，慧于鹦鹉远矣，疑即此鸟也。《汉书·武帝纪》书南越献驯象，能言鸟。注《汉书》者，皆谓鸟为鹦鹉，秦、陇尤多，亦不足重。所谓能言鸟，即吉了也。北方常言鹦鸲瞰岭乃能言，传者误矣。岭南甚多鹦鸲，能言者非鹦鸲也。"由此可知，《鸟歌万岁乐》是根据一种能言的鸟而编创的，至于究竟以什么样的鸟为依据，自古就有争议，今已无法确认。

壁画中的内容虽然表现的都是佛教的东西，但事实上，具体的形象都是以现实生活为蓝本，并不是空想出来的，宫中的帝王不免就是佛教徒心目中的佛祖。因此这种形式也被搬到了神秘莫测的佛教壁画中。

人头鸟除了在文献中有明确记载，图像中也有此类形象出现。如河南邓县出土的彩色画像砖上有人头鸟身展翅歌舞的形象，而且在其画上有明确的题记，为"千秋万岁"。邓县出土的彩色画像砖上的人头鸟，无疑就是表现了唐代时期《鸟歌万岁乐》的形式，而最重要的是在其画上面有"千秋万岁"的题记，完全证实了这一点。壁画中的人头鸟虽然没有明确的标记，当然也不可能有标记，因为这是佛教壁画，不可能直呼其名，否则就会人神不分了，但是，壁画中的人头鸟与邓县出土的彩色画像砖上的人头鸟，其表现形式是相差无几的。如果说壁画中的人头鸟遮遮掩掩迷惑了我们，而邓县出土的彩色画像砖上的人头鸟，才使这个扑朔迷离的秘密得以解开。

综上所述，我认为壁画中的人头鸟表现的是宫廷中《鸟歌万岁乐》的形式，而并不是由西域传入的什么“伽陵频迦”。实际上，我们现在是把中国宫廷中的《鸟歌万岁乐》，冠以西域“伽陵频迦”的名字，这种“张冠李戴”的现象实在是一个很大的误会。遗憾的是现在已是约定俗成，习惯于“伽陵频迦”的叫法，而且难以改变。另外，由于敦煌壁画是佛教的产物，人们必然习惯于佛经中的称谓，这也就不难理解了。

至于壁画中为什么会出现鸟舞和《鸟歌万岁乐》的形式，大概有两个原因：一是鸟舞的表演在民间早已有之；二是经变中所出现的《鸟歌万岁乐》，与当时宫廷中所流行的《坐部伎》和《立部伎》有一定的联系。

据文献记载，唐代的《坐部伎》与《立部伎》有贵贱之分。《坐部伎》贵在堂上，而《立部伎》贱在堂下。《新唐书·音乐志》中云：“太常阅坐部，不可教者隸立部，又不可教者，乃习雅乐。” 白居易的《立部伎》诗中云：“立部伎，鼓笛喧。舞双剑，跳七丸。袅巨索，掉长竿。太常部伎有等级，堂上者座堂下立。堂上坐部笙歌清，堂下立部鼓笛鸣，笙歌一声众侧耳，鼓笛万曲无人听。立部贱，坐部贵，坐部退为立部伎，击鼓吹笙和杂戏。”这首诗将《坐部伎》与《立部伎》的地位、贵贱以及等级差别描述得非常详尽。

《鸟歌万岁乐》属于《坐部伎》中的乐舞，是为堂上之乐，有其较高的地位，所以壁画中也必然会选择高贵者，而决不会选择低下者，壁画中的经变乐舞都是坐式演奏，而没有出现过立式演奏的形式。

壁画中所表现的鸟舞和《鸟歌万岁乐》其形式多样，不拘一格。最早只出现在唐代时期的壁画中，初唐时期的壁画中比较少，而盛唐和中唐时期的壁画中出现较多，在此以后的五代和宋代壁画中亦常有出现，根据调查，壁画中出现的鸟舞形象多达80余处。

关于这种鸟乐舞的具体表现形式，文献中也有明确的记载。据《旧唐书·音乐志》记载，《鸟歌万岁乐》为“舞三人，绯大袖，并画鸲鹆，冠作鸟像”。

壁画中的《鸟歌万岁乐》有单独存在的，有两个身形相对相伴于经变乐舞中的，也有的几个组合在一起，整体上形成了一种独特的乐舞形式。

鸟乐舞的表演形式究竟最早出现在何时，这已无从查考。然而，壁画中的鸟乐舞表演在初唐时期的壁画中就已经出现，据此推断，这种形式可能在隋代时期已出现，否则，初唐时期的壁画中是不可能出现的。因为，任何一种艺术形式从产生到

鸟舞与经变乐舞　阿弥陀经变　莫220窟　（初唐）

形成必须经过一个完善的过程，如果能够被画入壁画之中则需要一个更长的时间，也只有在人们完全认可的情况下，这种形式才有可能被画入壁画之中。

从壁画中看，鸟乐舞的表演形式在民间早已有之，而宫廷中的《鸟歌万岁乐》出现在后，可想而知宫廷中的《鸟歌万岁乐》的创作，可能是来自于民间的鸟舞表演形式。

莫高窟220窟南壁下端《阿弥陀经变》中的乐舞，就出现了鸟乐舞的表演，画面中所反映的是《阿弥陀经变》中的说法场面，上面是佛和菩萨，下面是乐舞表演，在乐舞的上面有四个人面鸟身的乐舞伎在翩翩起舞。

下层的乐舞中共有十七个人，其中有两个舞伎和十五个乐伎。两个舞伎脚下各有一个小圆毯，单脚直立，在其上面急速旋转，她们所表演的舞蹈就是隋唐时期非常风靡的“胡旋舞”。

坐在乐队左边的乐伎演奏的乐器依次为：筝、方响、笙、竖箜篌、排箫、琵琶、竖笛，最后一位因壁画颜色的脱落已模糊不清；坐在乐队右边的第一人在演奏羯鼓，他独自一人排在最前头，显示了他具有指挥的作用，其他乐伎演奏的乐器为：腰鼓、横笛、答腊鼓、磬（钵状）、陶埙、竖笛、排箫。在这个乐队中出现了两件非常少见的乐器，即磬和陶埙。

鸟乐舞　莫220窟　（初唐）　范兴儒　临摹

四个鸟舞伎的表演更为精彩，尤其他们的装饰各有特色。最中间的一个装扮非常独特，它一身双头，而且还抱着一只雏鸟，在与旁边的一只雌鸟嬉戏逗乐，表现得非常有情趣。另外在两边各有一只鸟，左边的鸟形似仙鹤，右边的鸟形似孔雀。一般的鸟舞都是装扮成人头鸟身，而这个鸟舞表演中，只有一个为人头鸟身，其他几个都是完全为鸟头、鸟身，这是壁画中最早出现的鸟舞表演形式。

莫高窟220窟是初唐时期最具代表性的一个洞窟，就这个洞窟中的壁画而言，无论在画面的设计上，还是在具体的绘画风格上都是壁画中少有的精品佳作。最为突出的是绘画风格上大胆尝试，打破了早期壁画中的西域绘画风格，具有开拓创新，继往开来，独树一帜的强烈意味，同时，也是西域佛教中国化转型时期的典型例证，而且对莫高窟中后期洞窟壁画中的绘画风格产生了极为深远的影响。

舞伎与鸟舞伎　榆25窟　（中唐）

榆林窟25窟中的经变乐舞中，在不同的位置有三个人头鸟舞伎，其中的一个是在经变乐舞中与舞伎合作表演，舞伎大而鸟舞伎小，两边是伴奏的乐队。从原图中可以清

鸟舞伎　榆25窟　（中唐）

楚地看出，中间是一个腰间挎鼓的舞伎和一个是怀抱琵琶的人面鸟。舞伎的形象比较大，两手拍打鼓的两头，腾踏跳跃，人面鸟怀抱琵琶位于舞伎的左侧，一边弹奏，一边舞蹈，二者互相配合，翩翩起舞。

在此乐舞的两侧，分别又有两组人面鸟舞，分左右站立在乐舞的两侧，形身相对，并与中间的乐舞浑然一体。

左边的人面鸟舞伎非常特别，她有两个背对的面，这应该是一个面具。伎乐怀抱凤首箜篌（乐器画得不够准确，介乎于琵琶和凤首箜篌之间，但琴颈明显是弯曲的，所以并非是琵琶），头饰鸟冠，上半身裸露，背后置有两个展开的大翅膀，以及翻卷如云的大尾巴高高翘起。在人面鸟的前面又有完全饰为鸟像的舞伎，全身呈白色，两只翅膀正在展开，团扇形的尾巴上饰以小花点。这尾巴非一般鸟所有，而是根据演出的需要所专门制作的一个尾巴，风格独特而又别致，艺术表现力很强。细长的脖子转向另一舞伎，好似一边在舞蹈，一边呼应着在其后伴奏的乐伎。

右边的一组鸟舞形式与左边的鸟舞基本上是对称的，所以在表现形式上没有太大的变化，也是由两个乐舞伎组成的。从图中可以看出，在装饰上略有不同，人面鸟只有一个面，而不像左边的是两个面。他两手合击拍板，所演奏的拍板是由五片木条所组成，在其前面的鸟伎，全身洁白，高雅亮丽，昂首挺脖，展翅起舞。

从总体上看，这是一组非常少见而又独特的组合形式。

鸟舞伎　榆25窟　（中唐）

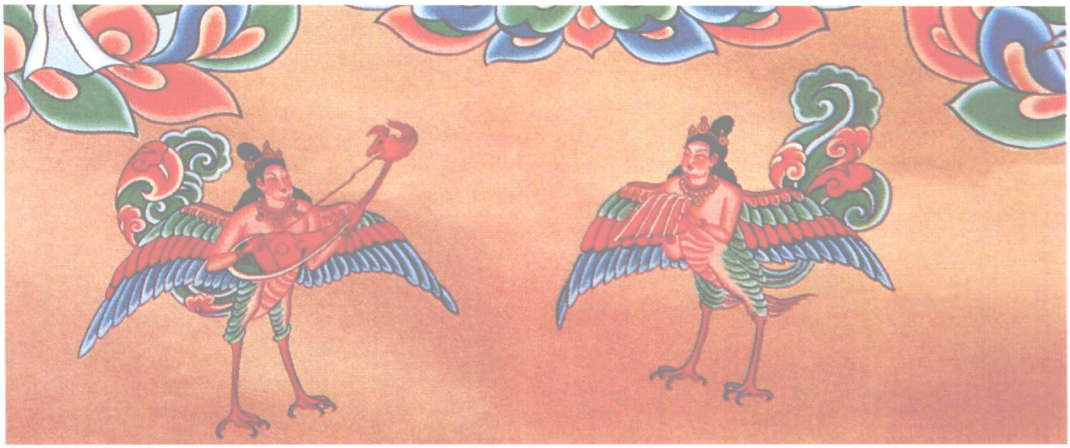
这是莫高窟321窟中所表现的鸟舞，两个鸟舞伎一左一右面相而对，一个抱着凤首箜篌，一边弹奏一边舞蹈，一个手持拍板一边击奏一边舞蹈，两个舞伎默契配合，相互交流，翩翩起舞。

从图中看到的这两个鸟舞伎其装扮完全相同，高高的发髻，宽大的翅膀，卷曲的尾巴都装点得五光十色，绚丽斑斓，从外观装饰上提高了她的观赏性，这也是鸟舞表演中最突出的一个特点。

壁画中所出现的鸟舞形象基本上都是以舞伎的身份而出现，虽然有的也在演奏不同的乐器，但主要还是以舞蹈表演为主，演奏乐器只是一种象征和点缀的作用，乐器也只是道具而已。当然，并不是说鸟舞伎中所使用的乐器全部都是当作道具，也有极个别的是在实际演奏。一般情况下，实际演奏的乐器都是属于比较简单易奏的，如拍板、铜铙之类的乐器。

从壁画中所看到的鸟舞表演，有的是单独存在的，有的则是与经变乐舞结合在一起。与经变乐舞结合在一起的形式，是由鸟舞伎与舞伎共同表演，而且有专门的乐队为其伴奏，榆林窟25窟《观无量寿经变》中的乐舞就是鸟舞伎与舞伎共同表演的形式。

另一种形式就是鸟舞伎单独表演，所以就没有专门的乐队伴奏，只能翩翩起舞自娱自乐，而且这种形式在壁画中比较常见。321窟中的这两个鸟舞伎，就是单独表演的，没有专门的乐队为其伴奏，所以只能自弹自奏，应声而舞。



鸟舞伎　莫321窟　（初唐）　杨东苗　　临摹

鸟舞伎　莫44窟　（盛唐）

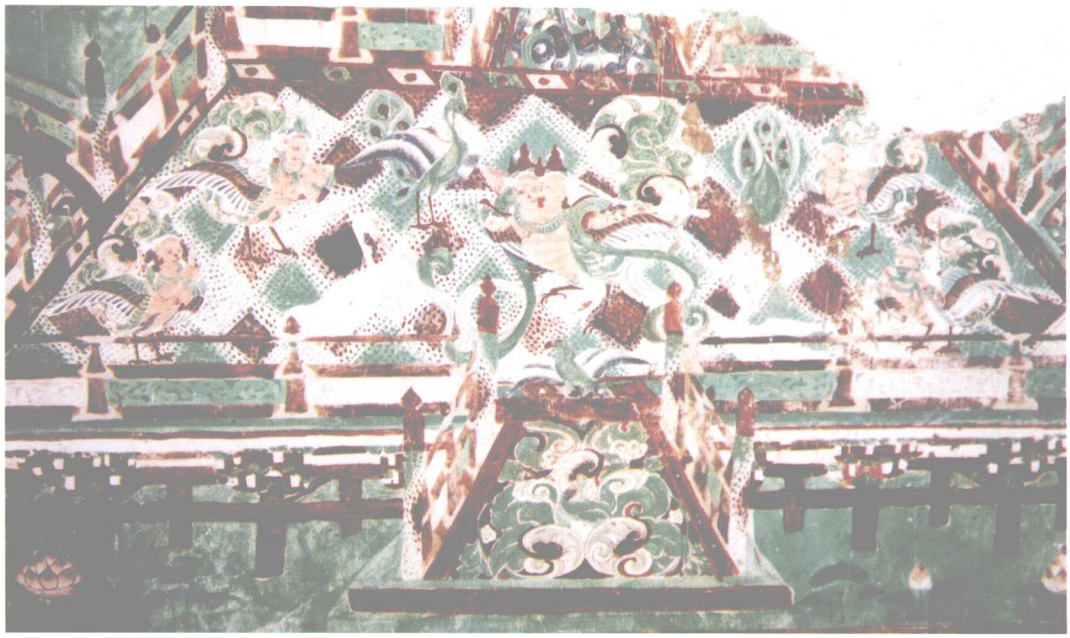
鸟舞伎　莫44窟　（盛唐）

莫高窟44窟是盛唐时期开凿的洞窟，其壁画内容非常丰富。在此壁画中也出现了鸟舞的形式，这也是人面鸟出现比较早的洞窟之一。

从图像中可以看出，两个人面鸟面部相对，分别站立于荷花形的毯子上。左边的人面鸟头戴宝冠，身后有两个展开的大翅膀，手中捧笙吹奏；右边的人面鸟其装饰与左边的人面鸟基本相同，只是所演奏的乐器不同，他所演奏的乐器是筚篥。

莫高窟148窟也是盛唐时期的壁画，壁画中的人面鸟头戴宝冠，上身裸露，怀抱琵琶尽情地弹奏。

鸟舞伎　莫148窟　（盛唐）



鸟乐舞　莫196窟　（晚唐）

这是莫高窟196窟中的一组鸟乐舞，这组鸟乐舞中共有五个乐舞伎，从形式上看，最中间的一个装扮为双头鸟，她两手高举琵琶，并将琵琶置于背后而反弹，一边舞蹈，一边弹奏，形式新颖，姿态优美，显然，她是真正意义上的舞蹈主演，在其两侧的则是以伴奏为主。虽然说他们的装饰也是非常的独特，风情万种，边奏边舞，但是，从具体的表演形式上看，他们依然是伴奏者的身份。因此说这组鸟乐舞中只有一个是舞伎，其余应该都是乐伎。

从图中可以看出，除了中间反弹琵琶的舞伎外，站在两侧的四个乐伎都是手持不同的乐器，正在尽情地演奏。站在左边的两个乐伎所演奏的乐器是竖笛和筚篥（模糊），站在右边的两个乐伎所演奏的乐器是排箫和横笛。这组鸟乐舞中无论是舞伎还是乐伎，其装扮都 是相同的，均为人头鸟身，华丽的翅膀楚楚动人。

壁画中的乐队组合形式是多种多样的，所采取的配器法也各有不同，有的乐队中以弹拨乐为主，适当加入其他乐器，有的乐队则以打击乐为主，适当加入其他乐器，也有的乐队以吹奏乐为主，适当加一些吹奏乐和打击乐。而这组鸟乐舞非常的独特，只有中间的鸟舞伎在反弹琵琶，而其他四个乐伎无一例外地全部演奏吹奏乐器，在一个乐队中只使用一种类型的乐器，这种情况是非常罕见的。

鸟舞伎　莫192窟　（晚唐）

在莫高窟192窟中，我们可以看到另外一种形式非常特别的鸟舞。图中人头鸟舞伎的身后有两个展开的长而大的翅膀，还有翻卷如云的一个大尾巴，其装饰色彩斑斓，绚丽多姿。尤为令人注目的是，她两手高举反弹琵琶，优美的姿态意趣无限，妙不可言。

反弹琵琶的形式为敦煌壁画中所独有，别无所见。尤其是唐代的经变乐舞中，时有反弹琵琶的舞伎出现，莫高窟112窟的经变乐舞中就出现过这种表现形式，由于112窟是中唐时期的绘画作品，而192窟却是晚唐时期的壁画，据此分析这可能是后者模仿了前者的形式。

然而，这种反弹琵琶的形式在鸟舞中却非常少见，虽然她借鉴了经变乐舞的形式，但在鸟舞中却独此一家。

琵琶在唐代时期传习尤盛，在当时的乐队中发挥着重要的作用，因此，深受人们的喜爱。所以，它不仅是一件重要的演奏乐器，而且也成了舞伎表演时一件很好的道具，反弹琵琶的形式完全证实了这一点。

一般情况下，人面鸟的形式都是位于说法图中下端的两侧，左右相对，而莫高窟12窟中的人面鸟舞，反映了另一种表现形式。其表现形式为中间是一座非常华贵别致的宝塔，在其两侧各有两个人头鸟在表演，站在右边的一个在演奏拍板，而另一个在演奏琵琶。

鸟群舞　莫12窟　（晚唐）

鸟舞　药师经变　莫159窟　（中唐）

鸟乐舞（局部） 莫159窟 （中唐）

鸟舞的形式在壁画中屡见不鲜，尤其是唐代时期的壁画中经常出现，而且表现形式也是各有不同，有的只是只身独影作为装饰，而有的却是比较正规的乐舞表演，也有的分为上下两层，一组是乐舞表演，而另一组则是鸟乐舞的表演，形式各一，风格多样。在个别壁画中还出现了双层鸟乐舞表演的形式，这是中唐时期壁画中所出现的一种新的表现形式，同时也体现了这个时期乐舞发展中一种新的特点。

莫高窟159窟中的鸟乐舞表演，是鸟乐舞表演中形式最特别，而且是最有代表的乐舞形式之一。从图中可以看出，这组乐舞分为上下两层，上层的乐舞表演中有三人，其格局是中间一舞伎装扮成一只硕大的鸟，怀抱琵琶一边弹奏，一边在舞蹈，在其前面的两身菩萨手持香炉，左右相伴，虽不是舞伎，但姿态优美，长带飘逸，俨然一副婀娜多姿的舞蹈者形象。下层是三个相同的鸟舞伎，而且装饰也完全相同。从布局形式上看，中间是一个手舞足蹈的舞伎，在其两边各有一个在演奏乐器，左边的演奏竖笛，右边的演奏横笛，三者之间相互映衬，相互配合，风格独特，妙趣横生。图中所表现的形式与《旧唐书·音乐志》中《鸟歌万岁乐》的记载比较一致，所以，我们似乎从中可以了解到《鸟歌万岁乐》形成的原因，以及宫廷中《鸟歌万岁乐》的具体表演形式。

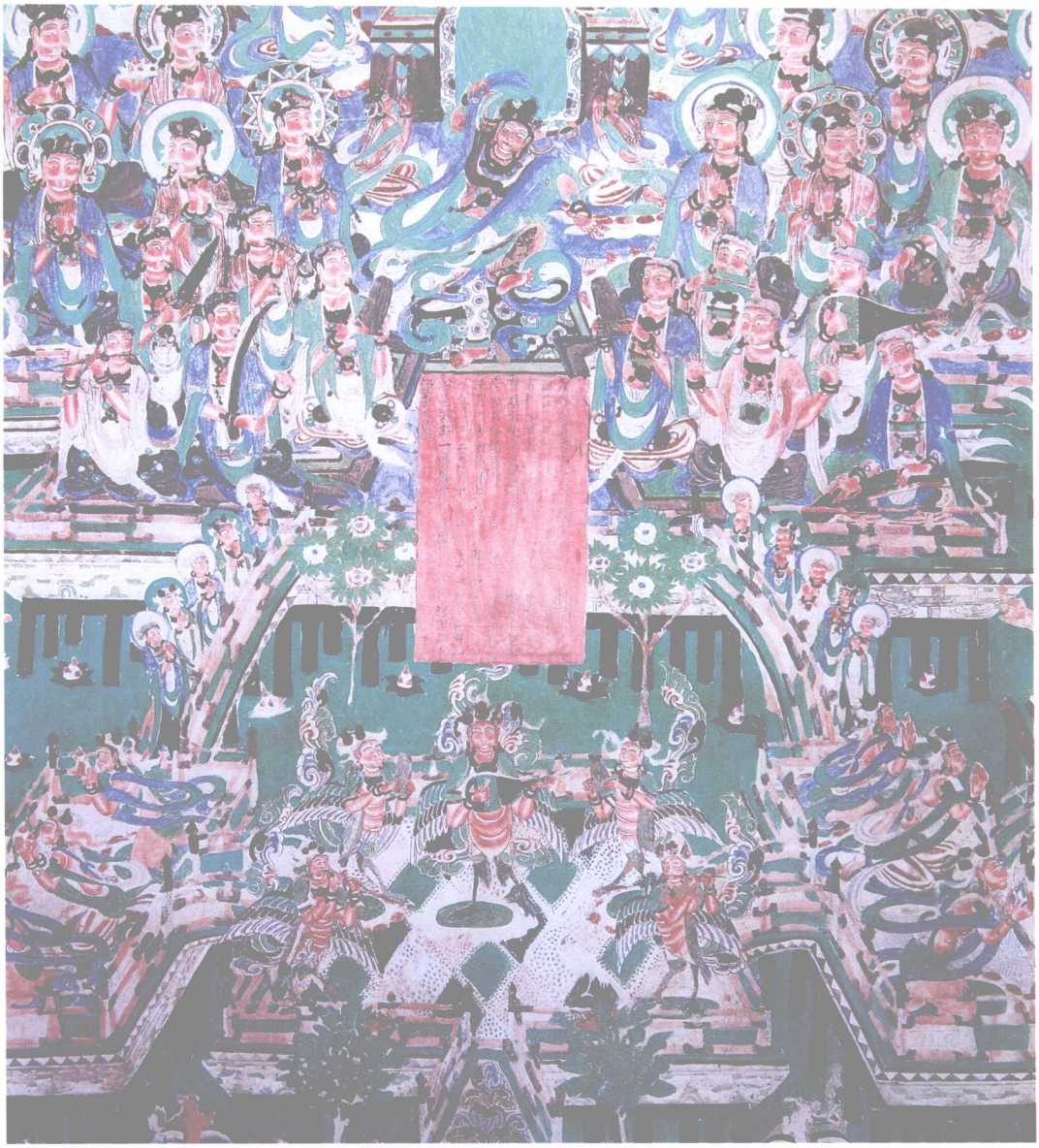
中唐时期出现了双层鸟乐舞的表现形式以后，在晚唐时期的壁画中，又出现了乐舞与鸟乐舞的双层乐舞形式。这种现象的出现并不是偶然的，而是与当时的现实

生活有着密切的联系。据文献记载，《鸟歌万岁乐》自唐代产生以后，由于形式新颖，风格独特，所以在宫廷中一直非常流行，这种形式在宋代时期仍然流传，壁画中之所以多处出现了这种形式，正是印证了这样一个历史发展的过程。

莫高窟61窟《阿弥陀经变》中的乐舞分为上下两层，上面是一组经常看到的经变乐舞形式，而下面是一组完全由鸟乐舞组成的乐舞形式。这种组合式的乐舞形式在壁画中是少有的。从图中可以看出，上面的一组乐舞中共有十一人，其中有十个是乐伎，只有一个是舞伎。舞伎居中而舞，乐伎坐在两侧伴奏。坐在左边的乐伎所演奏的乐器有横笛、竖箜篌、拍板、笙、筚篥；坐在右边的乐伎所演奏的乐器有筝、腰鼓（细腰鼓）、拍板、琵琶、排箫。中间的舞伎正在舞蹈，动态感非常的强烈，充分体现了一种热烈奔放、潇洒飘逸的舞蹈风格。下层的鸟乐舞中有五人，而且装扮相同，姿态各一，中间一人怀抱琵琶，在其左右两边各有一人在演奏拍板，另外两人分别在演奏竖笛和横笛。从他们的形态来看，既是舞伎又是乐伎。这是壁画中规模最大的一组双层组合式鸟乐舞形式。

除了坐部伎中有鸟乐舞外，据《旧唐书》记载，立部伎中的“《光圣乐》舞者八十人，戴鸟冠穿五彩画衣”。但坐部伎与立部伎鸟乐舞的表现形式完全不同。

鸟乐舞（局部） 莫61窟 （五代）



乐舞与鸟乐舞　莫61窟　（五代）

壁画中的《西凉乐》

据文献记载，《西凉乐》是隋唐时期九部乐、十部乐中规模最大、人数最多、风格鲜明、特色突出的一部乐舞，在唐代时期名声大震，风靡一时，影响深远。

关于《西凉乐》的形式在文献中虽然多有记载，但都不是非常明确。所以，从中我们只能知道一些蛛丝马迹，而无法知道它的详细情况以及具体的表现形式。

通过多次的调查研究，我认为，莫高窟220窟北壁《东方药师经变》下端的大型乐舞，就是当时风靡一时的《西凉乐》形式。

一、莫高窟220窟的历史沿革及窟内的基本内容

220窟是唐代最具代表性的一个洞窟，此窟位于莫高窟窟群崖面的中间靠南。据220窟内发愿文题记可知，此窟建成于唐贞观十六年（642年）。窟主为翟通，字思远，敦煌望族，窟内西龛下面墨书题写“翟家窟”三个大字，标明了此窟的家属性质。此后，该窟由翟家后代子孙长期传承维护，五代后唐时期同光年间（923—925年），翟通第十九代孙，敦煌著名的天文学家翟奉达博士重修了甬道，并书写了翟氏《检家谱》，追述了该窟的营造和演变的历史过程。

据《敦煌莫高窟内容总录》记述，该窟主要内容如下：

修建时代：初唐（中唐、晚唐、五代、宋、清重修）。

洞窟形制：覆斗形顶，西壁开一龛。

内容：前定西壁门北宋画天王（残），下为第221窟。

甬道：盝形顶中央宋画四臂观音一身一铺，南、北披各画趺坐佛六身。

南壁表层宋画男供养人一身（模糊）。

底层壁面正中开一方口龛，龛内南壁中唐画一佛二弟子二菩萨二飞天；东壁中唐画一佛二菩萨；西壁中唐画一佛二菩萨，下中唐画吐蕃装男供养人二身、汉装女供养人一身。

龛上中影塑三佛（残），画一坐佛，两侧中唐各画一佛二菩萨。

龛外东侧中唐画男供养人二身。

龛外西侧中唐画女供养人一身、五代翟奉达墨书题记一方。

龛下晚唐画立佛一身，比丘三身，男供养人二身，女供养人三身。

北壁表层残存宋画三女供养人头像（模糊）。

底层五代画文殊变一铺，东侧大圣文殊师利菩萨一身，西侧南无救苦观世音菩萨一身，下发愿文一方、男供养人七身。

方室窟顶藻井宋画卷瓣莲花团龙井心，垂幔存于东、南、北三披，底层露出初唐藻井图案及千佛。四披宋画十方赴会佛、千佛（西南披残）。

西壁平顶敞口龛内唐塑一佛、二弟子、二菩萨（清修）。

龛顶画说法一铺（存一部）、飞天六身。

龛内西壁浮塑佛光，两侧各画二弟子、一项光；南、北壁各画化佛一身、菩萨一身、弟子二身、二项光。

龛沿画波状卷草边饰。

龛下初唐画供养人七身（模糊），上存宋画供养人二身。

龛外南侧画普贤变一铺，力士台下宋画供养人（模糊）。

龛外北侧画文殊变一铺，力士台下初唐画供养人五身、宋画供养人三身（模糊）。

南壁初唐画阿弥陀经变一铺。

北壁初唐画药师经变一铺（中有贞观十六年题记）。

东壁门上画三身说法佛一铺，男妇供养人各一身（有贞观十六年发愿文题榜一方）；门南初唐画维摩诘经变（维摩诘），宋画男供养人一身（模糊）。门北初唐画维摩诘经变（文殊），上宋画千佛、花卉一部，下比丘一身。

虽然在这个洞窟壁画中，有初唐、中唐以及五代时期的绘画，但现在所看到的南壁中的《阿弥陀经变》和北壁中的《东方药师经变》都是初唐时期的原画，在这两铺不同的经变图中各有一组编制形式不同的乐舞，尤其是北壁《东方药师经变》中的乐舞，是莫高窟洞窟壁画中最大的一组经变乐舞。

二、北壁《东方药师经变》中大型乐舞的基本构成

经变，亦称“变”和“变相”。就广义而言，凡是依据佛经绘制之画皆可称之为“变”。据佛经记载药师佛居“东方”，所以称之为《东方药师经变》。壁画内容是依据佛经中的记载，用绘画的形式表现出来。

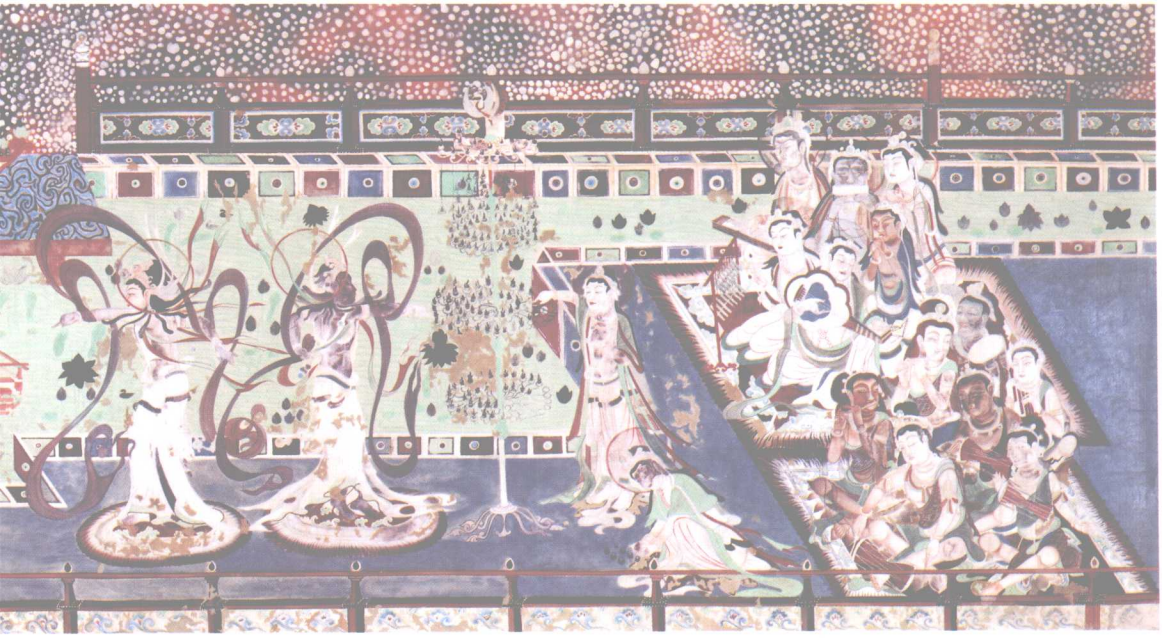
乐队　东方药师经变（局部）　莫220窟　（初唐）

经变画的布局形式基本相同，都是最上端绘飞天或不鼓自鸣乐，最显著的中间位置就是至尊的佛像，两边是侍从弟子，协助服侍菩萨、天王、力士等神像。在其下端的位置就是大型的经变乐舞表演，由于经变的内容各有不同，所以，乐舞的表现形式也各有不同。有的为一铺经变图中有一组乐舞，有的为一铺经变图中有上下两组乐舞。乐舞中的人数多少不一，所使用的乐器也各有不同，少者三五人，多者十几人，最多可达二十余人。

220窟《东方药师经变》中的乐舞绘制在北壁的最下端，其乐舞画面东西长约4米，高约1米。整个画面绘制精细完美，栩栩如生，充分展示了古代演出中的一种舞台效果。

此经变乐舞共有三十六人组成，其中有演奏乐器的乐伎二十八人，舞伎四人，另外，在舞台的两侧还有四个燃灯工，他们专司舞台上的照明。

舞台上的基本布局形式是，两边是正在演奏的乐队人员，中间有四个舞伎。舞台中间靠后是一个非常别致的梯形多层大型灯架，上面布满了燃着的灯苗，在舞台两侧乐队的前面，各有一个圆轮形的多层灯架，上面都是燃着的灯苗。灯架的旁边各有一站一蹲的燃灯工，站立者正在为灯架上更换新的灯苗，蹲者是在制作备用的



乐舞　东方药师经变　莫220窟　（初唐）　吴荣鉴　娄捷　侯黎明　临摹

灯苗。

四个舞伎成双成对，从图像中可以清楚地看出，左边两个舞伎的装饰完全相同，她们头戴宝冠，上穿半臂紧身衫，下着石榴裙，手持长巾，右腿提起，左脚尖直立于圆形小毯上，扬臂挥巾，急旋飞舞。右边的两个舞伎着装统一，肩披长发，上身裸体，腰束白练长裙，扬臂挥巾，立于小圆毯之上，两脚交叉，急速旋转，相背而舞。这种舞蹈形式组合，是所有经变乐舞中独一无二的。因为一般情况下，在同一组的经变乐舞中，其舞伎着装都是统一的。

这组乐队以对称的形式分别坐在舞台的两侧，即舞伎的两边。由此可见，这是一支为舞伎的表演而伴奏的乐队。

从图中可以看出，乐队中的乐伎都是席地而坐，分别坐在四块方形花边地毯上。其中坐在舞台左边的乐伎为十五人，坐在舞台右边的乐伎为十三人，两边的乐队总人数为二十八人。

左边的乐队人员分别坐在两块地毯上，他们每人演奏一件乐器，依次为：羯鼓，乐伎手中持杖，两头俱击；细腰鼓，乐伎将鼓挎在腰间，手中持杖击奏；横笛，乐伎两手持笛吹奏；鼗鼓、鸡娄鼓（由一人兼奏二器）；答腊鼓乐伎将鼓抱于

乐队　东方药师经变（局部）　莫220窟　（初唐）

胸前，鼓面朝上，用手拍或用指弹；钲（小锣），乐伎将乐器高高地抛向空中，两手作拍打姿态，并引吭高歌，显然又是一位身兼伴唱的歌唱者，同时表现出他非凡的艺术才能；贝（亦称海螺、法螺），乐伎双手捧起，正在吹奏；拍板，由五条木片做成，乐伎双手合击；竖箜篌，这是一架十余根弦的箜篌，两手弹奏；铜钹，乐伎两手合击；笙，乐伎两手捧吹；竖笛（洞箫），乐伎两手持之而竖吹；拍板，与前者相同；筚篥（？），乐伎双手持之而竖吹。另有一乐伎因前面的乐伎遮挡，没有画出他究竟演奏的是什么乐器，由于他只露出脸部的侧面，似乎没有表现出他所演奏的乐器，所以很难确定他究竟在演奏什么乐器，只能存疑。

右边的乐队人员也是分别坐在两块地毯上，他们所演奏的乐器依次为：都昙鼓，形似细腰鼓，有所不同的是演奏方法，腰鼓是挎在腰间的，而此鼓是担放在脚腕上演奏的；腰鼓两件，乐伎将鼓横挎于腰间，用手拍打或用杖击；横笛（短为梆笛），乐伎两手持之而横吹；拍板是由五条木片组成，用两手合击；横笛（形长为曲笛），乐伎两手持之而横吹；大钲（大铜锣），乐伎一边在演奏乐器，一边也在引亢高歌，这与左边演奏小钲的乐伎是完全对称的，都是身兼乐队中的伴唱者；五弦花边形阮，乐伎将乐器抱于怀中，用右手指拨弦，左手正在转柱调弦，神情专注，侧耳细听；竖笛两件，其演奏方法与左边的完全相同；方响，上下两层由十六块金属音片组成，置于地上两手各持一槌击奏；排箫，单管编组乐器，乐伎两手持之而吹奏；古筝，横置于地，两手弹奏。

从以上乐队中所使用的乐器推断，乐队中应有二十九件（其中有一人兼奏两件乐器），除了一件无法确定外共有二十八件乐器，其中打击乐器十六件，吹奏乐器九件，弹拨乐器三件。在所使用的乐器当中，打击乐器最多，其次为吹奏乐器，使用最少的是弹拨乐器，这也是这支乐队配置中一个比较突出的特点。

关于乐队中所使用的这些乐器，文献中也都有明确的记载。

羯鼓　杜佑《通典》云："正如漆桶，两头俱击，以出羯中，故号羯鼓，亦谓之两杖鼓。"《旧唐书·音乐志》："羯鼓，正如漆桶，两手俱击，以其出羯中，故号羯鼓。"宋人沈括《梦溪笔谈》又云："唐之杖鼓者，谓之两杖鼓，两头皆用杖。今之杖鼓，一头以手拊之，则唐之汉震第二鼓也。"陈旸《乐书》又云："其状如漆桶，下承以牙床，用两杖击之。"壁画中的羯鼓有三种演奏方法，即两头皆用杖击，一头用手拍一头用杖击，两头皆用手拍。《新唐书·礼乐志》云："帝常称羯鼓，八音之领袖，诸乐不可防也。"此乐队中演奏羯鼓的乐工正是坐在乐队最

前面的显著位置，可以看出它在乐队中所占有的重要地位。

腰鼓 古代时期的腰鼓因大小不同其称谓也常有不同。《旧唐书·音乐志》中云："正鼓、和鼓者，一以正，一以和，皆腰鼓也。"《文献通考》皆云："腰鼓，大者瓦，小者木，皆广首纤腹。"唐杜佑《通典》："近代有晋鼓，大者瓦，小者木，皆广首而纤腹。"220窟的经变乐队中共有三件腰鼓。

答腊鼓（揩鼓） 《旧唐书·音乐志》、《通典》皆云："答腊鼓制广羯鼓而短，以指揩之，其声甚震，俗谓之揩鼓。"此鼓比羯鼓短而粗、两革面用绳子紧张。其演奏方法是将鼓抱于胸前，上下以手指揩之。该乐队中只有一件答腊鼓。

横笛 《旧唐书·音乐志》中云："笛，汉武帝工丘仲所造也。其原出于羌中。短笛，修长有咫。长笛，短笛之间，谓之中管。"该乐队中共有长、短三支横笛。

拍板 《旧唐书·音乐志》云："拍板，长阔如手，厚寸余，以韦连之，击以代卡。"《通典》云："长阔如手，垂十余枚，以韦连之，击以代拊。"该乐队中共有三件拍板，且由四块和五块木条组成。其中靠边的一块较长，上面呈菱形，其余长短相同。

鸡娄鼓 《旧唐书·音乐志》载："鸡娄鼓，正圆，两手所击之处，平可数寸。"《古今乐录》载："鸡娄鼓，正圆，而首尾可击之处，平可数寸。"从壁画中看，乐队中的鸡娄鼓和鼗鼓都是由一人兼奏的，此画中的鼗鼓虽然有些模糊，但它的基本形制可以辨认。

鼗鼓 《尔雅》中载："大鼗谓之麻，小者谓之料。"《周礼》："鼗如鼓而小，持其柄摇之。"《旧唐书·音乐志》载："小鼓有柄曰鞞，摇之以和鼓，大曰鞉。"

贝 吹奏乐器，又名螽、海螺。《旧唐书·音乐志》云："贝，螽也，容可数升，并吹之以节乐，亦出南蛮。"此器也常用于佛教之中，称为"梵贝"、"法螺"。陈旸《乐书》云："贝……今之梵乐彤之以和铜钹，释氏所谓法螺。"其器上大下小，两手捧吹。该乐队中只有一件。

钲 《通典》云："镯钲也，形如小钟，军行鸣之以为鼓节，周礼以为金镯节。近代有如大铜叠，悬而击之，以节鼓呼曰钲。"《旧唐书·音乐志》："钲，如大铜叠，悬而击之，节鼓。"实际上所谓的钲，就是今之铜锣。该乐队中使用了两件钲，一者大，一者小，而且演奏钲的乐伎都是乐队中的伴唱者。

竖箜篌 《通典》云："竖箜篌，胡乐也，汉灵帝好之。体曲而长，二十二弦。竖抱于怀中，用两手齐奏，俗谓之臂箜篌。"宋人吴白牧《梦梁录》云："竖箜篌，高三尺，形如半边木梳，黑漆花金装画台座，张二十五弦，一人跪而交手臂之。"该乐队中只有一件箜篌，形如半木梳，共有十余根弦，竖抱怀中，用两手弹奏。

竖笛 今称之为洞箫，单管多孔，持而竖吹。该乐队中共有三件竖笛。

笙 汉许慎《说文解字》云："笙，十三簧，像凤之身也。"《宋史·音乐志》："列其管为箫，聚其管为笙。凤凰欲飞箫则象之，凤凰戾止，笙则像之。故内皆用簧，皆施匏于下。前古以三十六簧为竽，十九簧为巢，十三簧为和，皆用十九数。而以管之长短，声之大小为别。"该乐队中只有一件笙，弯形吹嘴。从形状上看，约有十余管，两手抱而吹之。

筚篥 吹管乐器，由西域传至中原。《旧唐书·音乐志》："筚篥，本名悲篥，出于胡中，其声悲。"筚篥不仅有大小之别，而且还有双筚篥和桃皮筚篥等。该乐队中也只有一支筚篥。

都昙鼓 《通典》："都昙鼓，以晋鼓（腰鼓）而小，以槌击之。"《旧唐书·音乐志》云："都昙鼓，似腰鼓而小，以槌击之。"由于腰鼓与都昙鼓近似往往被混为一谈，所以没有明确的概念。从该乐队的形制看，的确与腰鼓大同小异相差无几，只是在演奏方法上似乎有所不同而已。

五弦花边阮 傅玄《琵琶赋》中云："（阮咸）《世本》不载作者，闻之故老云；汉遣乌孙公主嫁昆弥，念其道思慕，使工人知音者裁琴、筝、筑、箜篌之属，作马上乐……杜挚以为，嬴秦之末，盖苦长城之役，百姓弦鼗而鼓之。"《旧唐书·音乐志》："阮咸，亦秦琵琶也，而项长过于今制，列有十三柱。武太后时，蜀人蒯朗于古墓中得之，晋《竹林七贤图》阮咸所弹与此类，因谓之阮咸。"又："琵琶，四弦，汉乐也。初，秦长城之役，有弦鼗而鼓之者。及汉武帝嫁宗女于乌孙，乃裁筝、筑为马上乐，以慰其乡国之思。"杜佑《通典》中也云："秦修长城之役，百姓弦鼗而鼓之，并未详熟，实其器不到四厢。今清乐奏琵琶，俗谓之秦汉子，圆体、修颈而小，疑是弦鼗之遗制。"该乐队中阮的形制非常特别，共鸣体呈花边形，文献中没有记载，在其他地方的壁画中也未曾出现过，足见它的独创性。琵琶、阮是唐代时期乐舞中常用的乐器，而这组乐舞中却只使用了一件这种乐器，大有一反常规之势，显现出独特的一面。

方响 《文献通考》云："方响以铁为之，修八寸，广二寸，圆上方下，架如磬而不设业；倚于架上，以代钟磬。"《元史·礼乐志》云："方响，制以铁，十六枚，悬于磬架，小角槌二。"《清史稿》中云："方响以铜为之，形长方，十六枚同虚，应十二正律，四倍律。于编钟，磬形质引经据典，惟以薄厚为次。"此方响恰为十六枚组成，分为上下两排悬于木架之中，上下各八块，乐工持两小槌击之。一般的方响均在一头钻眼，是竖着吊挂起来，然而，这一架方响却是中间偏上钻眼，绳子从中穿过，斜挂式吊于框架中，其特点是有利于散音，也便于击奏。

排箫 许慎《说文解字》云："箫，参差管乐，像凤之翼，从竹，肃声。"许慎所谓之箫，是指由长短不一竹管组成的像凤之翼的排箫。所以，《宋史·音乐志》也云："箫集众律，编而为器，参差管乐，以像凤翼。"《通典》："前代有洞箫，今无其器，蔡曰箫，编竹有底，大者二十三管，小者十六管，长则浊，短则清。以密蜡实其底项，而增减之。"由此可知，排箫有两种不同形制，一是长短依次排列而成的凤箫，发音的高低取决于管子的长短不同。而另一种是管子的长度是相同的，管内以塞蜡之多少不同，决定于发音的高低，史称底箫。

筝 中国旧有之器，为弹弦乐。《旧唐书·音乐志》云："筝，本秦声也。相传云蒙恬所造，非也。其制与瑟同而弦少，案京房造五音准，如瑟，十三弦，此乃筝也。杂乐筝并十有二柱，他乐皆十有三弦。轧筝以片竹润其端而轧之。"该乐队中的筝呈长条形，是一架弹筝，而非轧筝。

三、《西凉乐》的历史渊源

《西凉乐》是因西凉而得名。西凉代表了古代中国西部的一个地区，由于战乱和历史的变迁，所辖范围的大小有所不同。

北凉天玺二年（400年）晋昌太守唐瑶推举敦煌太守李暠为冠军大将军、沙州刺史、凉公。李暠遂大赦境内，改元庚子，任命属官，史称西凉国。永安五年（405年）李暠改元建初，迁都酒泉，并将苻坚时从中原迁来的和后凉内乱时从武威、张掖逃来的两万多户百姓从敦煌迁至酒泉。建元十三年（公元417年）李暠去世，子歆继为凉公，改元嘉兴。嘉兴四年（公元420年）李歆东伐北凉沮渠蒙逊，兵败而身亡，诸弟西奔敦煌，蒙逊进占酒泉，歆弟李恂于敦煌称凉州刺史，改元永建。次年，蒙逊攻陷敦煌，恂自杀。西凉前后历三世，共21年。这就是历史上敦煌曾经割据一时的西凉国。

由此可见，当时的整个河西一带，就是《西凉乐》产生的本土。敦煌是西凉国

的初建地，曾经一度成为这一地区的政治文化中心，《西凉乐》的根基早已深深地扎在这里。如此说来，敦煌也是《西凉乐》的发祥地之一。

从狭义上讲，古代的凉州是指河西走廊最东边的武威，而事实上，作为音乐的形成和流传，它的范围必然会更大一些，并不是以绝对的行政区域而划分的。可以说，古代时期的敦煌、酒泉、张掖、武威河西四郡，紧密相连，息息相关，因此，整个河西一带就是当时《西凉乐》的发源地和流传地。尽管在当时由于战乱的原因，曾经多次沦陷而被割据，但他的音乐文化不可能随政权的更迭而改变，因为音乐是产生于民众之中的，也是流传在民众之中的，它是随着民族的存在而存在，所以它的传承性很强，改变它却并非易事，尤其是在交通信息相对闭塞，经济越不发达的时期，传统的东西就越是不容易改变，古今中外历来如此。

据文献记载，《西凉乐》是在吸收了中原的传统音乐和西域某些地区的音乐，与本地的音乐融合在一起而形成的。这就是说，在《西凉乐》中不仅有本地传统的音乐成分，而且也有中原的传统音乐和西域少数民族的音乐，尤其是《龟兹乐》对《西凉乐》的影响最大。如此说来，《西凉乐》无论是形式上或是内容上，都显现出完全不同的风格。所使用的乐器中既有中原旧有的也有西域传入的，还有本地长期使用过的，这种组合形式使《西凉乐》在乐器的配置上有了新的突破，从而极大地丰富了乐队的表现力。《隋书·音乐志》记载："（西凉乐）起苻氏之末，吕光、沮渠、蒙逊等，据有凉州，变龟兹声为之，号为秦伎。魏太武既平河西得之，谓西凉乐。至魏、周之际，遂谓之国伎。"所以，《旧唐书·音乐志》中云："西凉乐者，后魏平沮渠氏所得也。晋、宋末，中原丧乱，张轨据有河西，苻坚通凉州，旋复隔绝。其乐具有钟、磬，盖凉人所传中国旧乐，而杂以羌胡之声也。"这证实了《西凉乐》是在一个特定的历史阶段，广泛吸收了龟兹乐和中原传统旧乐的基础上而形成的。

《隋书·音乐志》记载，当时的《西凉乐》中歌曲有《永世乐》，解曲有《万世丰》，舞曲有《于阗佛曲》。歌曲是指声乐作品，舞曲是指舞蹈音乐，而关于解曲的含义却比较模糊，原因是自古至今歌曲、舞曲的概念是相同的，而古之解曲的含义因时过境迁，早已不用而费解。

那么，解曲的含义到底是指什么，这只能从文献中找出答案。《太平御览》（卷五八六）云："凡乐，以声徐者为本，声疾者为解。"《乐书》（卷一六四载）："凡乐、以声徐者为本，声疾者为解。自古奏乐，曲终更无它变。隋炀帝以

《法曲》雅淡，每曲终多有解曲。”由此可见，“解”的含义是快速的器乐曲，往往用在乐曲最后的结束部分，也是乐曲的最高潮。

据《新唐书·礼乐志》记载，《西凉伎》中的舞蹈，白舞为一人方舞为四人，并且有歌唱者伴唱。其具体的演出形式分为三个部分，开始为序，主要以演奏乐器为主；第二部分为排遍、中序、序拍，即加入舞蹈；第三部分称为入破，即加上伴唱者，这时歌、舞、乐三者并举，从而达到艺术表演的高潮，并在快速的“解”曲中结束。

《西凉乐》传入中原以后，尤其是在宫廷中备受欢迎和重视。《旧唐书·音乐志》中云：“自周、隋以来，管弦杂曲，将数百首，多用西凉乐。”可见，在众乐之中，唯《西凉乐》占尽风头独领风骚。唐代诗人王昌龄听了凉州的音乐，感触很深，在其《殿前曲》一诗中写道：“胡部笙歌西殿头，梨园弟子和凉州。新歌一段高楼月，圣主千秋乐未休。”唐代的诗歌中还有：“闻君一曲古梁州，惊起黄云塞上愁。秦女树前花正发，北风吹落满城秋。”从诗句的字里行间，我们可以深深地感受到《西凉乐》徐缓抒情，优美深沉的曲调。古之梁或梁州者，实为凉州，《容斋随笔》（卷十四）：“今乐府所传大曲，皆出于唐，而以州名者五；伊、凉、熙、石、渭也。凉州今传为梁州，唐人已误用，其实从西凉府来也。”

四、壁画中的乐队与文献记载的分析比较

(一) 乐舞人数比较

据《隋书·音乐志》《旧唐书·音乐志》《新唐书·礼乐志》《通典》中的所记，隋唐九部乐、十部乐中最大的有三部，即《清商伎》《西凉伎》和《龟兹伎》，其乐舞人数均在二十人以上，其余乐部人数较少在二十人以下，其中《清商乐》中有乐伎二十五人，《西凉乐》中有乐伎二十七人，《龟兹乐》中有乐伎二十人。从人的多少中我们可以清楚地看到，只有《西凉乐》与壁画中的乐队人数基本接近，壁画中的乐队人数为二十八人，记载中为二十七人，二者相比只有一人之差。《新唐书·礼乐志》：“高祖即位，仍隋制设九部乐，《燕乐伎》乐工舞人无变者。”据此可知，宫廷中的乐舞也是在不断的完善和变化，并不是绝对的一成不变，所以，壁画中乐队的人数比文献记载中多一个也是在情理之中的。

但是，从总的人数来看，完全可以排除壁画中的乐舞是《清商乐》或者《龟兹乐》的可能性。

(二) 乐器种类比较

《隋书·音乐志》云：“西凉者，其乐器有钟、磬、弹筝、掐筝、卧箜篌、竖

箜篌、琵琶、五弦、笙、箫、大筚篥、长笛、小筚篥、横笛、齐鼓、檐鼓、铜钹，贝等十九种为一部，工二十七人。”《旧唐书·音乐志》载：“《西凉乐》乐用钟一架，磬一架，弹筝一，掐筝一，卧箜篌一，竖箜篌一，琵琶一，五弦琵琶一，笙一，箫一，筚篥一，小筚篥一，笛一，横笛一，腰鼓一，齐鼓一，檐鼓一，铜钹一，贝一，编钟今亡。”就乐器的使用情况而言，《隋书》与《旧唐书》中记载有明显的不同之处，说明在不同的时期《西凉乐》的形式也是随着时代的发展而变化。尤其是《旧唐书》中在列举《西凉乐》中所使用的乐器，其中有“钟一架”的记载，而最后又补充说“编钟今亡”，这就更加说明了当时的实际情况与文献记载是有一定的差别。所以，《隋书》中有“《西凉》者，……故其乐器声调，悉与史书不同”。由此可见，宫中所传《西凉乐》与民间所传《西凉乐》有所不同，而且这种情况早就存在，并非只是在唐代时期出现。再说，文献中的记载也不一定都是完全正确无误的。

据《旧唐书》所记，《西凉乐》中有卧箜篌一，关于这一点，我认为是值得考虑的。因为，在唐代时期最传统的《清商乐》中，都几乎不再使用卧箜篌这样的乐器，更何况在当时风靡一时的《西凉乐》中岂能使用这种乐器？在当时的情况下，由于西域竖箜篌的传入，到了唐代时期中国旧有的卧箜篌已基本退出历史的舞台，在所有的乐舞中都不大使用这种乐器，这是当时的一个事实。所以，我认为唐代时期的《西凉乐》中不可能有继续使用卧箜篌的可能性。

然而，对于一些《西凉乐》中的特有乐器，反而在文献记载中却始终没有提及，显然有一定的疏漏。据文献记载，《西凉乐》中有一件特用的乐器，即方响。《周正乐》云：“唐《西凉》部非特有方响，亦有编钟焉。”《文献通考》：“梁朝乐器又有铜磬，后世因方响之制出焉。”《文献通考》：“《西凉》《清乐》方响一架，十六枚，具黄钟，大吕十二均声。”又“方响以铁为之，修八寸，广二寸，圆上方下，架如磬，而不设业，倚于架上，以代钟磬。”220窟的乐队中使用了一架造型非常别致的方响，方响为十六枚音片组成，与文献记载基本相同。

从这组乐舞图中可以看出，该乐队中使用了一架形制非常特别的方响。这架方响分为上下两层，上下两层各有六枚音片，非常特别的是这架方响音片的吊挂形式有其独特之处，一般的方响音片都是竖吊于框架之中的，而这架方响的音片却是斜置于框架之中，然而，这种形制的方响只有在敦煌壁画中出现过，别无所见。这种形制的方响便于敲击，为演奏者提供了极大的方便，但是在制作上显然有其一定难度。这个事实说明，方响不仅在当时的河西地区非常流行，而且在其制作工艺上，

也达到了相当高的水准。

如果说，《周正乐》中所说的“唐《西凉》部非特有方响”是事实的话，而《隋书》和《旧唐书》《新唐书》所记中却只有钟、磬而没有方响，可见，宫廷中的《西凉乐》形式与本地所流传的《西凉乐》形式，显然是有一定的区别的。隋唐时期的乐舞可谓“新声奇变，朝改暮易”，经常进行不断地修改和创新，而真正流传在当时河西一带的《西凉乐》却并非如此，而是更多地保持了它的传统形式。所以，方响始终是《西凉乐》中的一种特殊乐器，壁画中的这个乐器出现甚多，也充分地证实了这一点。

总而言之，壁画中的《西凉乐》中既有由西域传入的乐器，也有从中原传来的乐器，同时还有本地特有的乐器，正因为如此，由三个不同地区的乐器编组演奏，从形式上构成了规模宏大的《西凉乐》。

(三) 舞伎人数比较

《旧唐书·音乐志》中云：“《西凉乐》白舞一人，方舞四人。白舞今阙。方舞四人，假髻，玉支钗，紫丝布褶，白大口裤，五彩接袖，乌皮靴。”220窟的乐舞中，恰好也是有四个舞伎正在表演，其人数与文献中的记载完全相同，这说明壁画中的经变乐舞表演的正是流行一时的方舞。

有所不同的是，壁画中的舞伎装饰与文献记载中的舞伎装饰有所不同，我认为这可能与乐器的使用情况是一样的，即宫中与民间有一定的区别。

(四) 表演形式比较

据文献记载，《西凉乐》的演出形式分为三个部分：开始为序，主要以演奏乐器为主；第二部分为排遍、中序、序拍，即加入舞蹈；第三部分称为入破，即加上伴唱者，这时歌、舞、乐三者并举，从而达到艺术表演的高潮，并在快速的“解”曲中结束。

壁画中所表现的只是整个乐舞中的最有代表性，最为精彩的一个场面，而无法将乐舞的全过程表现出来。那么，现在我们所看到的场面究竟是处于什么状态下，这只能从画面的表现形式来判断。从壁画中我们可以看到，有三个特别值得关注的地方，一是在乐队的伴奏下，舞伎已经上场，而且腾踏跳跃，热烈奔放，在做急速旋转动作；二是在其乐队旁边的伴唱者，已是引吭高歌，激情演唱；三是乐队人员神情专注，操手弄弦，弹打敲吹，众乐齐奏。在乐队中有一个非常注目的情况，即弹奏五弦阮的乐伎正在转柱调弦。

我认为这并不是画家标新立异，哗众取宠所为，也不是乐伎当时确因弦索不准

而转柱调弦，再说，如此宏大庄重的一个乐舞场面，而且是在为至尊的佛祖表演，岂敢随意而为之，这显然是绝对不可能的。那么这究竟原因何在？从画家的意图来看是为了反映当时的实际情况，而作了一个特别的提示，这个特别的举动，似乎在告知我们，乐伎是应音乐的变化需要而在调弦，绝对不是可以随意调弦。

再仔细地观察，弹奏五弦花边阮的乐伎，他的左手正在转动最上边的一个弦柱，而右手指分别在弹拨中间的一根弦和最上边的一根弦，可以看出，他所弹拨的琴弦正好是所转动的弦柱，如此的细致，如此的准确，这并非偶然，而是反映了当时的实际演奏情况。从乐伎拨动的琴弦来判断，当时五弦阮的中间一根弦有可能与最上边的一根弦或是同度，或是五度关系，这也是一个值得进一步研究的课题。众所周知，在唐代的大曲中，因数首曲子中的调性有所不同而往往需要有些乐器进行调弦转调，如琵琶、阮咸都是如此。

敦煌遗书中的二十五首唐代琵琶谱共分为三群，而且为三种不同的定弦方法。因此，我认为壁画中这一特别的表现形式，为我们提供了一个非常重要的信息，而这种现象在所有的壁画乐舞中也是极为少见的。220窟中的乐队是公认画得最为详细、最为逼真，而且是最具有写实性的一组乐舞壁画，绘制这幅壁画的画家不仅绘画技艺娴熟高超，同时也是一位熟悉各种乐器，造诣很深的音乐家。

从莫高窟220窟北壁《东方药师经变》中的乐舞画面看，它所表现的是一组记实性很强，而且是非常完整的古代乐舞演出场面。如果说《西凉乐》的开始为序，主要以演奏乐器为主；第二部分为排遍、中序、序拍，即加入舞蹈；第三部分为入破，即加上伴唱者，该画面中所反映出的正是歌、舞、乐三者并举，从而达到了尾声的高潮之处。它所表现出的形式与文献中的记载也是完全相同的。敦煌是丝绸之路上的咽喉要地，为古代河西的最前沿，正是在这样一个特定的历史条件下，各种文化都在这一带进行着广泛的交流和融合，从而孕育和产生出了包括《西凉乐》在内的各种文化形式。

这种文化形式的诞生，从根本上讲主要是取决于当时的历史条件和特殊的地理环境所造就的，反过来说，没有这样的一种环境和条件也就不可能产生这样一种文化形式。这里值得需要说明的是，壁画中所表现的《西凉乐》，不仅仅只限于220窟北壁的《东方药师经变》之中，因为，《西凉乐》是当时敦煌及河西一带共同流传的一种乐舞形式，它所产生的影响是非常深远的，所以，壁画中还有不少的乐舞形式都是反映了当时《西凉乐》的各种形式，只是在其规模的大小以及表现形式上有所不同，莫高窟220窟北壁中的大型乐舞，只能说是最有代表性的一组乐舞，但并不是唯一的一组《西凉乐》形式。

几种特殊的伎乐形式

壁画中的伎乐形式是多种多样的，大多数形式都可以归类于某一种形式之中，然而，只有个别伎乐形式非常特别，似乎很难归类于某一种形式，如药叉伎乐、乘象入胎伎乐、雷公伎乐等，这些形式看起来似乎与音乐、舞蹈有关，但实际上又不是在奏乐舞蹈，而是把乐器作为一种器械使用，舞蹈者也不是在翩翩起舞，而是一种力大无比威猛狂野的象征，或者是在表现自然界中的某一种现象。因此，将这种形式称之为特殊的伎乐形式。

药叉伎乐

药叉，梵语Yaksa的音译，但所译各有不同，有“夜叉”、“夜乞叉”、“阅叉”等，意译为“能啖鬼”、“捷疾鬼”、“勇健”、“轻捷”等。据佛经中说，它是一种伤人、吃人的恶魔，但又是保护佛教的天龙八部之一。这种形式在早期的

药叉伎乐　莫249窟　（西魏）

壁画中大多绘于窟内四壁和中心柱之下层，其面目狰狞，体态粗壮，奇形怪状，粗犷豪放，其动作或挥巾起舞，或弹奏乐器，或举臂擎托，或交手比武，往往是活动于山岳之间，这种形式在249、251、254、288、290等洞窟壁画中均可看到。最为典型的是249窟中的药叉伎乐，这组药叉共有三身横列一排，一个在弹奏琵琶，一个在吹奏笙簧，还有一个奇形怪状者在拍打腰鼓，其形式非常的独特，人物形象光怪陆离，姿态奇异，面目狰狞。他们的行为并不是在为娱乐而演奏，而是把乐器作为一种法器使用，通过激情的演奏表现出他们的疯狂和威猛。由于他们的身份是保护佛教的天龙八部之一，这可能就是他们护法的具体表现形式。

雷公伎乐

雷公亦称之为雷神，是神话中的人物形象，可见于西魏的249、285窟和初唐的329窟中。其形象为虎头、人身、鸟爪、臂生绿毛，周围有十二连鼓，奔腾于空，象征雷鸣时的隆隆之声。东汉王充《论衡·雷虚篇》说："图雷之状，累累如连鼓之形，又图一人，若力士之容，谓之雷公，使之左手引连鼓，右手推推若击之状。"从壁画中所看到的雷公形象，与《论衡·雷虚篇》中所描述的情况完全相同。

雷公的形象究竟是什么样子，这在人们的心目中并不是具象的，只是一种猜测和想象。天上不仅会下雨，并且往往会出现强烈的雷电，本来这是一种自然现象，而古代时期人们还没有这方面的科学知识，所以就产生了很多的遐想，雷公就是想象中的一种形象，认为他就是天上专门管下雨的一个神，雷声的产生就是雷公在天上打鼓。所以，壁画中的雷公形象都是周身环鼓，脚手并用，击打环鼓，隆隆鼓声就是人们所认为的雷声。

壁画中的雷公周围由十二个小鼓连接成一个圆形，鼓在飞速的旋转过程中被雷公快速击打。为什么要用十二个小鼓，既不多也不少，这可能与当时的信仰习俗有关系。因为古代对好多数字都很讲究，不可乱用，目的就是图个吉利。

雷公伎乐　莫249窟　（西魏）

雷公所击奏的鼓，其形状为中间粗而两头小，与现在的腰鼓

基本相似，而壁画中所看到的腰鼓与现在的腰鼓完全不同，壁画中的腰鼓都是两头大中间细，即所谓的细腰鼓。由于壁画中的其他乐舞形式中没有出现过类似形状的鼓，所以把雷公所击奏的鼓称之为雷公鼓，因为文献中没有关于这种鼓的明确记载，虽然这一称谓不一定准确合理，但也只能如此而已。

雷公击鼓的形式看起来是在演奏，与音乐有着一定的联系，但事实上与音乐并没有太大的关系。因为雷公击鼓并不是真正意义上的演奏，而是人们对雷声产生的一种想象，所以说，真正与音乐有关的不是雷公，而是雷公所击奏的鼓，因为鼓是一种打击乐器。

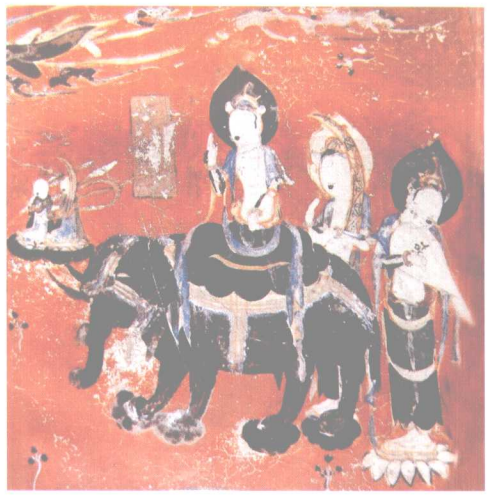
刮风下雨都是自然现象，但是，古代的人不知其然，由于难以理解这种自然现象，认为下雨是由雷神造成的，刮风是由风神造成的，所以壁画中不仅出现了雷公而且还出现了风神，二者常常同时出现在一起。如249窟壁画中的雷公就是如此，画面中间是赤身，四目四臂，形体高大的阿修罗，两侧画雷公、电母、乌获、雨师、飞天、朱雀、迦楼罗等，尤其是雷公击鼓的形象特别引人注目。

乘象入胎伎乐

乘象入胎是佛传故事画，据佛经中说，摩耶夫人梦见白象入胎，惊醒后即告诉净饭王所梦之事，王内心恐惧，遂召相师占其所梦，相师说是圣象降胎大吉大善。画面中所画的是能仁（护明）菩萨化乘大象，大象脚下有莲花，大象的前后有乐伎奏乐，表现了一种圣洁而又吉祥的场面。

从画面中可以看出，大象前面有两个化生童子站在莲花上，一个在弹奏竖箜篌，另一个在吹奏竖笛。跟在大象后面的两个乐伎，一个演奏琵琶，一个演奏竖箜篌。由于乘象入胎是流传甚广的佛传故事，所以，这种形式在壁画中出现得比较多，可见于57、61、209、278、280、283、329、375、383、386、397、431等洞窟壁画中，其形式基本上是大同小异。

这种形式是因佛传故事而产生的，不宜归类于其他形式之中，所以只能把它作为一种单独的形式。



乘象入胎伎乐　莫278窟　（隋）

敦煌舞姿

所谓的敦煌舞姿，就是指壁画中的各种舞蹈姿态。由于这些舞姿形象都是出现在敦煌壁画之中，按照约定俗成的考古惯例，发现在何处就以何处而命名，所以，出现在壁画中的这些舞姿也就命名为敦煌舞姿。

从考古的角度看，名与实不尽完全相同。也就是说，敦煌舞姿虽然依敦煌而命名，但这只是一个非常笼统的概念，因为敦煌舞姿并不是说壁画中的舞蹈形式都是产生于敦煌，实际上所谓的敦煌舞姿，不仅包括了产生在敦煌当地的各种舞蹈形式，同时也包括了中原和西域各地传入的不同形式、不同民族的舞蹈，从某种意义上说，敦煌舞姿是古代时期中西舞蹈的一个汇集点。

从敦煌壁画中的乐舞表现形式来看，有一个非常明显的特点，凡是有乐器演奏的场合就会有不同形式的舞蹈表演，无论是早期壁画中的飞天伎乐、天宫伎乐，还是隋唐及其以后壁画中的世俗乐舞、经变乐舞都是如此。由于在古代人的心目中，乐舞同属一种艺术形式，往往是乐舞不分，乐中有舞，舞中有乐，二者不可单独区别，如古代的“宴乐”、“礼乐”中不仅有乐，实际上也包括了不同的舞蹈形式，所以当时的“乐”就是乐和舞的一个统称。

随着时代的发展，音乐与舞蹈的发展形成了各自的不同特点，完全成为一种独立的艺术形式，乐不可以代替舞，舞也不可以替代乐，因此，将乐与舞仍然混为一谈显然已不符合艺术分类的要求，也不能准确地将两种好的艺术形式区别开来。从具体的表现形式上看，乐与舞是两种完全不同的表现形式，简单地说，一个是人体的艺术，一个是声音的艺术，各自都有各自的艺术发展规律和特征。音乐是通过不同的声音表达来抒发人的思想感情，为声音艺术；而舞蹈则是通过人体动作的不同造型而表达人的思想感情，为人体艺术。由此看来，乐与舞在表现形式上有着根本性的不同，所以不能将二者混为一谈。

但是有一点是不容忽视的，那就是舞蹈表演始终离不开音乐，无论舞蹈在表演

时有没有音乐伴奏，都是在一定的节奏范围内进行的，只要有节奏的存在就是音乐的存在。因为，音乐的组成主要有两个因素：一个是旋律，一个是节奏，旋律产生于节奏，节奏是音乐形成的基础，所以无乐不成舞，古代时期往往以乐代舞，其原因大概如此。

音乐和舞蹈都是一种抽象艺术而不是具象艺术，它与文学、戏剧等艺术形式有所不同，因为文学、戏剧等艺术形式可以通过语言文字把所要表达的具体内容比较准确地反映出来，一句话或一段文字可以明确无误地表达出一个完整的意思，而音乐和舞蹈则不然，一个舞蹈动作或一段乐曲不可能表达一个完整的意思，这就是二者之间的最大不同。例如，当不同的人看同一个舞蹈表演，或听同样的一首乐曲时，由于文化层次高低的不同，综合素质的不同以及对艺术审美意识的不同等原因，其感受和理解也是不尽相同，有时还会形成很大的反差，这些都取决于人们的文化素质和审美情趣的不同。

可以说，一切艺术形式的存在都是为了表达人们的思想感情，舞蹈艺术也是如此。《礼记·乐记第十九》云："凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也，感于物而动，故形于声，声相应，故生变；变成方，谓之音；比音而乐之，及干戚羽旄，谓之乐。"这段话十分精辟，深刻地阐述了音乐舞蹈是如何产生的。

然而，舞蹈虽然不是具象的，但舞蹈中却蕴涵着非常丰富而又用语言无法表达的语汇，正是由于它是一种不具象的表达方式，因而可以带给人们更加丰富的想象空间，真可谓是仁者见仁，智者见智，同样的艺术表演可以带给人们不同的艺术美感和享受，从某种意义上说，舞蹈是更高层次上的一种表达形式。《礼记·乐记第十九》云："言之不足，故长言之；长言之不足，故嗟叹之，嗟叹之不足，故不知手之舞之足之蹈之也。"人们的思想感情是极为丰富而又非常复杂的，所以表达思想感情的方式也是多种多样的，用语言不能表达时就可以放声歌唱，如果歌唱仍不能尽情的话，那就手舞足蹈用人体艺术来表现。由此可见，舞蹈语汇有着多么深刻的内涵和丰富的表现力，或许说这是其他任何一种形式所无法替代的。

舞蹈是一种形体艺术，其舞蹈语汇是非常复杂和多变的，这些丰富的舞蹈语汇，主要产生于不同的环境和不同的民族之中。

一般说来，不同的民族生活在不同的地域，而不同的地域有其不同的环境。因此，环境影响了一个民族的生活习俗，也影响着不同民族的文化发展。舞蹈也是如此，不同的舞蹈形式代表了一个民族的形体语言，每一个民族都有一套最基本的

舞蹈动作，而且具有非常鲜明的民族风格，如蒙古族舞中的振臂抖肩，藏族舞蹈中的踏脚拂袖等，都是一个民族舞蹈中最典型的动作。这种形式的存在不是一时形成的，而是经过了一个相当长的发展过程，一旦形成就不会轻易地改变。如莫高窟156窟南壁下端《张议潮统军出行图》中的吐蕃舞，与现在所表演的藏族舞完全一样，无论是舞蹈的表演形式，还是舞伎的头饰和服装都与现在的藏族舞蹈没有任何变化，由此可见，一种民族的舞蹈语汇一旦形成便会长期地传承下去。

舞蹈语汇是繁复多变的，虽然是抽象的表演，但通过不同的舞蹈姿态可以表达出不同的内容和含义，或抒情柔美，或热烈奔放，而不是随心所欲的简单的比划。舞蹈表演大致可分为两种类型：一种是主题性的表演，表达了特定的情绪和内容；另一种就是伴舞形式，如唱歌中伴舞，魔术中伴舞，甚至发展到了小品中也伴舞，舞蹈成了其他艺术形式的附庸品。这种形式虽然烘托了其他艺术的表演气氛，但实际上丧失了舞蹈艺术的主体功能，这也是当前舞蹈发展中一个值得关注和思考的问题。舞蹈的民族化，舞蹈的个性化，舞蹈的时尚化以及舞蹈的主题功能和发展方向，这些问题都需要深入地探讨和研究。

壁画中的舞蹈图像千姿百态，形形色色，可谓是荟萃了古代中西舞蹈艺术之精华。虽然壁画中有数以千计的舞蹈形象，而且是千变万化各不相同，但是，每一个舞蹈形象只反映了某一舞蹈中一瞬间的姿态，这就需要进行多方面的考察和对比，或许有的是一个舞姿就反映了一种舞蹈形式，有的则可能是许多不同的舞姿只是从不同的角度反映了某一种舞蹈形式。因为，壁画中的舞姿能反映某一舞蹈形式中的某一姿态，一个舞蹈由几十个甚至上百个动作组合而成，画家在描绘时只能选取其中的一个动作，而无法将全部动作完整地描绘出来。时代不同，人们的审美意识也在发生变化，因此，每一个时代的舞蹈艺术都具有鲜明的时代特征。可以肯定地说，壁画中千余个舞蹈形象，有相当一部分舞姿所表现的是同一个舞蹈中的不同动作。如唐代盛行《柘枝舞》《霓裳羽衣舞》《胡旋舞》《胡腾舞》等，因为这些舞蹈是隋唐时期非常流行的舞蹈形式，产生了广泛的社会影响。因此，这些舞蹈必然在壁画中有所反映，而壁画中却看不到完全相同的舞姿，这反映了画家独具匠心，别具一格，求新求变的创作理念，所以出现了同一个舞蹈中的不同姿态。

壁画中所展现的舞姿，有的可以从文献中找到明确的记载，如胡腾舞胡旋舞等，而有的却是没有任何的记述，所以只能以形而命名，如腰间挎鼓而舞者，谓之“腰鼓舞”；手中持长绸而舞者，谓之“长绸舞”或“带舞”；持琵琶而舞者，只

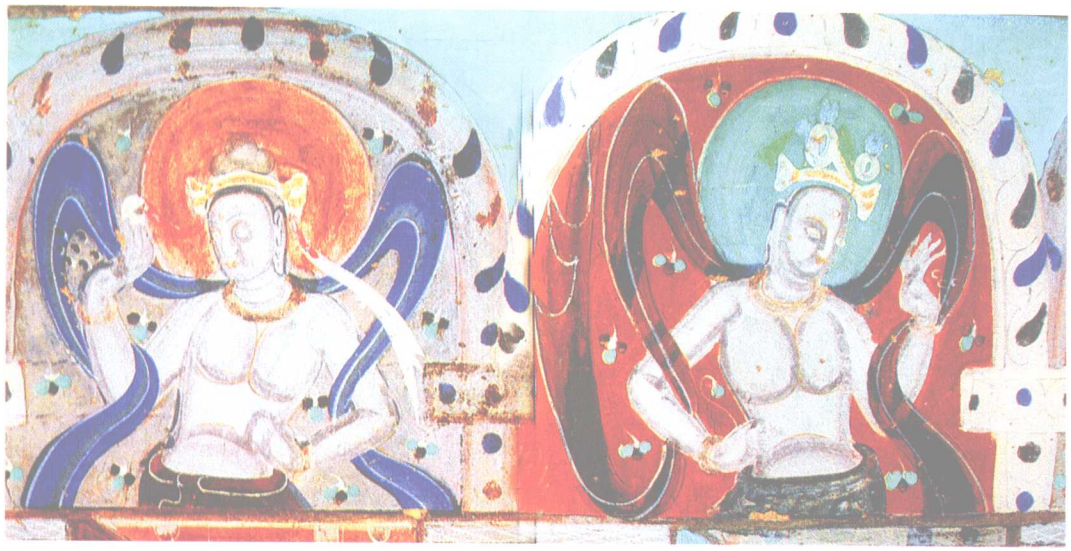
能将此谓之“琵琶舞”。至于这些舞蹈在当时究竟有没有名称，现在已经无从查考，只能以形定名。

古代时期根据舞蹈的基本属性，大致将舞蹈归为两大类：一类为健舞，一类为软舞。顾名思义，健舞者热烈欢快，激越奔放，软舞者轻盈舒缓，柔美抒情。当然，这只是一种非常笼统的分类法，因为，一个舞蹈中必然有急有慢，时而激越奔放，时而柔美抒情，刚柔并进，急缓相间。所以，要把壁画中所有的舞蹈准确无误地分别出来，哪些是健舞类，哪些是软舞类，这是根本不可能做得到的。

关于壁画中的舞姿分类，从目前的情况看还没有一个非常准确的定位，由于无法知道每一个舞蹈的名称，所以只能从表演形式上的不同而定。大致可分为两大类：一是有道具类，二是无道具类。道具类的舞蹈如“带舞”、“剑舞”、“鼓舞”、“琵琶舞”、“鼓与琵琶舞”等，舞者借助于不同的道具进行表演。而无道具类的舞蹈只是徒手而舞，不使用任何形式的道具。虽然这种分类方法不一定很科学，但为了叙述上的方便，暂且也只能采取以此归类的方法。

一、道具类舞蹈

(一)带舞类　带舞是壁画中最常见的一种舞蹈形式，也是壁画中最早出现的舞蹈形式之一。由于早期壁画中乐舞形式比较简单，除了飞天在空中散花奏乐舞蹈之



带舞　莫288窟　（西魏）

外，主要的表现形式还是在天宫伎乐之中。

天宫伎乐是早期壁画中装饰性很强的一种乐舞形式，由于佛教壁画构图的需要，当时的天宫伎乐虽然有奏乐舞蹈的功能，但事实上更多的则是有着装饰的作用。因此，在表现形式上有其一定的局限性，这与当时舞蹈的实际表演形式有一定的差距。但是，尽管如此，舞蹈基本姿态还是表现得非常明显。

莫高窟288窟天宫伎乐中的舞蹈姿态，就是早期壁画中比较典型的一种带舞形式。从上图中可以看出，由于舞伎每人各踞阁楼，所以表演的场地空间相对有一定的局限性，舞者没有更大的空间，只能在特定的范围之内进行表演，。

天宫伎乐中所表演的舞蹈，表演者主要舞动的是身体的上半部，而身体的下半部却没有表现出来。从两个舞伎的表演姿态来看，动作是完全对称统一的，这说明虽然舞伎各踞一间阁楼，但实际上他们之间仍然是相互配合，相互联动的，因而形成了一个完整统一的表现形式，只是因为表现需要而没有将其全貌完整地展现出来。

关于带舞的起源和产生历来就有不同的看法，一者认为是中国的传统舞蹈形式，二者认为是由西域而传入。

从壁画中可以看出，由于早期壁画中的绘画都是西域风格，不仅人物的形象如此而且其他内容也是如此。因此，早期壁画中的绘画是西域风格，天宫伎乐中的带舞形式应该是由西域传入，这是符合于当时的实际状况的。

早期壁画中的带舞形式非常呆板，也非常简单，尤其是舞伎手中的长带，虽然也是在不停地舞动着，但是没有纷繁华美的飘逸之感，这种形式在北魏、西魏、北周乃至隋代时期的壁画中都是如此，舞蹈表演没有灵动感，让人们感到的不是真正意义上的舞蹈表演，而只是一种强烈的装饰感。

自唐代以来带舞表演有了很大的变化，尤其是各种经变中的舞蹈姿态形式多样，舞姿优美，技艺高超，让人耳目一新，赞叹不已。而西域带舞的形式已不见踪影，一种全新的中国式的带舞形式油然而生，在当时风靡一时，开创了带舞发展的新纪元。

带舞表演由简单到复杂，由呆板到华丽，经过了一个相当长的发展过程。唐代时期的乐舞集中西乐舞之大成，兼收并蓄，广采博集，融会贯通，推陈出新，因而达到了乐舞发展史上的新高峰。正是由于这种原因，壁画中的舞蹈姿态才出现了千姿百态，绚丽多姿的景象。

唐代的带舞千姿百态，各不相同，有单人表演的带舞，双人表演的带舞，也有多人表演的带舞。带舞的姿态也是变化多端，有的为旋转式，有的为腾跳式，也有的为轻挑慢转舒缓式。

带舞　莫201窟　（中唐）

莫高窟201窟经变乐舞中的舞蹈，就是比较典型的单人表演的带舞形式，从图中可以看出舞伎手持长带翩翩起舞，轻挑慢转，抒情优美。一般的带舞都是善于表演节奏明快、气氛热烈的舞蹈，而像这种节奏舒缓，柔美抒情的舞蹈形式还是比较少的。

带舞表演一般都是手持长带而舞，而头手并用的形式是比较少见的，晚唐壁画中曾出现过这种形式，舞者不仅头上系着长带，而且手中也持有长带，可以看出，头上的长带是左右摆动的，而手中的长带却是上下摆动的，这种表演形式难度之大是可想而知，充分显示了她非常高潮的表演技巧。一般的舞者都是在地毯上表演，而这一舞者却是站在一个圆形的莲台上表演，其形式别具一格，令人耳目一新，是壁画中少有的一种表演形式。

带舞　莫320窟　（盛唐）

带舞除了由一个人表演的独舞外，也有两个人表演的双人带舞。莫高窟361窟经变乐舞中的舞蹈，就是由两个人表演的双人带舞，图中的两个舞伎手持长带，左右相对，缓缓起舞，从舞伎的表演姿态中可以看出，她们所表演的舞蹈，其节奏依然舒缓轻盈，柔美抒情。尤为明显的是两个舞伎的服饰以及舞蹈动作完全对称，无论手、脚式都是完全协调统一的，充分体现了带舞表演

双人带舞　莫361窟　（晚唐）

中的对称美学思想。

这种节奏舒缓姿态优美的舞蹈善于表达人物内心世界的情感，具有很强的艺术感染力，从形式上看，这种舞蹈形式与唐代时期流行一时的柘枝舞有着千丝万缕的联系。柘枝舞出自西域的石国，石国又名柘枝，也称柘羯，这种舞蹈传入中原后备受欢迎，而且出现了以舞柘枝为业的艺人。

关于这种舞蹈的表演形式，白居易的《柘枝伎》诗云："平铺一合锦筵开，连击三声画鼓催。帽转金铃雪面回。看即曲终留不住，云飘雨送向阳台。"从这首唐诗中可知在舞伎出场之前，首先要击鼓三声以示提示，舞伎的突出动作仍然是旋转。张祜的《周员外出双舞柘枝伎》诗："画鼓拖环锦臂攘，小娥双换舞衣裳。金丝蹙雾红衫薄，银蔓垂花紫带长。鸾影乍回头并举，凤声初歇翅齐张。一时郯腕招残拍，斜敛轻身拜玉郎。"从这些诗句中可以了解到，当时的柘枝舞表演有单人舞也有双人舞，舞蹈姿态柔美婉约，含蓄深情，舞伎在表演时手持长带，正如诗中所云的"银蔓垂花紫带长"。

带舞的表演形式中除了节奏比较舒缓的舞蹈外，也有激越奔放的舞蹈。如果说，以柘枝舞为代表的是一种抒情式的舞蹈形式，而胡腾舞和胡旋舞则是一种热烈欢快的舞蹈形式。

莫高窟159窟经变乐舞中的双人带舞，在其表现形式上与前者有着明显的不同。从表演者的动态和神态表现中可以清楚地看到他们激情奔流，神采飞扬，腾踏跳跃，动感非常强烈的表现意识。

双人带舞　莫159窟　（中唐）

双人带舞　莫217窟　（盛唐）

由于画家技艺高超，构图新颖，将两个舞伎的瞬间动态感描绘得淋漓尽致，惟妙惟肖。从两舞伎的姿态中就可以深刻地感受到，他们随着节奏明快的音乐，手持蓝绿两种颜色的长带翩翩起舞，潇洒飘逸。

莫高窟217窟经变中的舞蹈形式与159窟中的舞蹈形式如出一辙，在表演的姿态和舞蹈的律动节奏上都有相似之处。从图中可以看出，舞伎手中的长带为上下反卷，展示的舞蹈动作是以上下腾跳为主的表演形式。这种舞蹈形式在唐代特别的流行，具体地说就是当时风靡一时的胡腾舞的缩影。

胡腾舞最初是西域少数民族中的一种舞蹈形式，其特点是热烈欢快，豪迈奔放。这种舞蹈形式传入中原后十分盛行，当时不仅在民间深受欢迎，而且在威严的皇宫中也颇为流行，朝野内外竞相学演。

胡腾舞的舞步以腾踏跳跃为显著特点，节奏急促，情绪热烈。唐代诗人刘言史《王中丞宅夜观舞胡腾》中云："石国胡儿人见少，蹲舞尊前急如鸟。织成蕃帽虚顶尖，细氎胡衫双袖小。手中抛下葡萄盏，西顾忽思乡路远。跳身转毂宝带鸣，弄脚缤纷锦靴软。四座无言皆瞪目，横笛琵琶遍头促。乱腾新毯雪朱毛，傍拂轻花下红烛。酒阑舞罢丝管绝，木槿花西见残月。"

胡腾舞最初流行于石国（今乌兹别克斯坦塔什干一带）。舞蹈表演者多以男子独舞为主，头戴尖顶胡帽，帽上有珠，装饰华丽，闪亮生光，身穿窄袖胡衫，前后上卷，保持了西域少数民族的装饰特征。传入中原以后，这种舞蹈又有了很大的改进，尤其是在宫廷中所表演的胡腾舞，无论是服装头饰，还是舞蹈动作都有了一定的变化，在保持原有舞蹈风格的基础上又有所创新，中原华美的丝绸织品使西域的舞蹈更加绚丽多姿，从壁画中的舞蹈姿态以及华美的服饰中，就可以深刻地感受到这种变化。

由于这种舞蹈是由西向东传入的，所以，当时的敦煌以及凉州等地都非常流行

这种舞蹈形式，并且还出现了不少技艺高超的艺人，这些艺人除了在当地表演外还去中原献艺。唐代诗人李端的《胡腾儿》中云："胡腾身是凉州儿，肌肤如玉鼻如锥。桐布轻衫前后卷，葡萄长带一边垂。帐前跪作本音语，拾襟搅袖为君舞。安西旧牧收泪看，洛下词人抄曲与。扬眉动目踏花毡，红汗交流珠帽偏。醉却东倾又西倒，双靴柔弱满灯前。环行急蹴皆应节，反手叉腰如却月。丝桐忽奏一曲终，呜呜画角城头发。"诗句中"葡萄长带一边垂"、"跳身转毂宝带鸣"的描述，都与壁画中的舞蹈姿态非常的相近，莫高窟159、217窟中的舞蹈长带卷曲，正是"葡萄长带一边垂"的真实写照。

据文献中的记载，胡腾舞多以男性表演为主，而从壁画中所看到的实际情况，不仅只有男性表演，而且也有男女同时表演的胡腾舞，莫高窟217窟的舞蹈就是由一男一女共同表演的舞蹈。

壁画中还有一种以旋转为特点的舞蹈形式，这就是唐代时尤为流行的舞蹈胡旋舞。胡旋舞是西域少数民族的一种舞蹈，顾名思义，"胡"者是少数民族的统称，"旋"者是一种动态概念，"舞"者是指舞蹈。由此可知，胡旋舞是一种由少数民族传入的以旋转而著称的舞蹈形式。这种舞蹈表演的主要特点是左右旋转，迅急如风，潇洒飘逸。如果说胡腾舞纵横腾踏、蹲跳如鸟，展示了雄浑刚健、热烈奔放的风格，而胡旋舞则是左旋右转，风驰电掣，展示了女子舞的轻柔飘逸和婀娜多姿。

胡旋舞在唐代盛极一时，深受欢迎，所以竞相学艺，风靡一时，并且把学胡旋舞当作一种时尚，杨贵妃、安禄山都以能胡旋而深得皇帝的宠爱和信任。白居易的《胡旋女》中云："天宝季年时欲变，臣妾人人学圜转。中有太真外禄山，二人最道能胡旋。梨花园中册作妃，金鸡障下养为儿。禄山胡旋迷君眼，兵过黄河疑未反。贵妃胡旋惑君心，死弃马嵬念更深。"由此可知胡旋舞的影响如此广泛，就是一代君王也达到了痴迷的程度。

对于此舞的表演形式，白居易诗中写道："胡旋女，胡旋女。心应弦，手应鼓。弦鼓一声双袖举，回雪飘飖转蓬舞，左旋右转不知疲，千匝万周无已时。人间物类无可比，奔车轮缓旋风迟。曲终再拜谢天子，天子为之微启齿。胡旋女，出康居，徒劳东来万里馀。中原自有胡旋者，斗妙争能尔不如。"

从白居易"中原自有胡旋者，斗妙争能尔不如"的诗句中可知，以旋转为主的舞蹈形式在中原早已有之，但是在表演上远远不如康国伎所表演的那么精彩，因此，胡旋舞的传入替代了中原旧有的舞蹈形式。

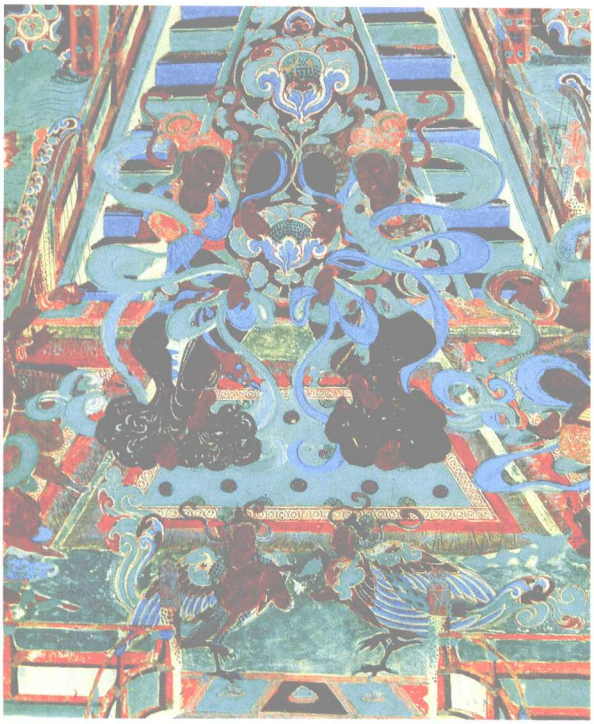
《旧唐书·音乐志》中记载："康国乐，工人皂丝布头巾，绯丝布袍，锦领，舞二人，绯袄，锦领袖，绿绫裆裤，赤皮靴，白裤帑。舞急转如风，俗谓之胡旋。"段安节《乐府杂录》载："舞有骨尘舞、胡旋舞，俱于一小圆毯子上舞，纵横腾踏，两足终不离于毯子上，其妙若（此）。" 从这一记述中可知，胡旋舞是康国的乐舞，表演时立于小圆毯上面，急速旋转而且不能离开毯子。

从壁画中所看到的胡旋舞，最为明显的就是莫高窟220窟南壁下端《阿弥陀经变》中的胡旋舞，这个经变乐舞中的舞蹈，就是当时比较典型的胡旋舞形式。

然而，从壁画中所看到的胡旋舞文献中所记载的胡旋舞相比较，多少还是有一些差别。如舞伎的服饰和头饰，文献中所记载的是"皂丝布头巾，绯丝布袍，锦领，舞二人，绯袄，锦领袖，绿绫裆裤，赤皮靴，白裤帑"。壁画中的舞伎实际装饰却有所不同，上半身裸露，下穿团花宽口裤，赤脚而舞。两个舞伎的舞蹈动作协调统一，左右对称，单脚立地，在小圆毯上急速旋转，舞伎手中的长带应手飞旋，纷繁华丽。

由此可知，胡旋舞多以两个人表演，舞蹈动作以旋转而著称。但是，由于地域的不同，舞伎的演出装饰也在不断地变化。这与当时的具体条件有很大关系，从壁画中看到的胡旋舞姿态优美，服饰华丽，与最初的康国乐中的胡旋舞有了很大的变化，这时的胡旋舞已是旧貌换新颜。

双人带舞　莫220窟　（初唐）



双人带舞与鸟舞　莫148窟　（盛唐）

时代在发展，艺术也在发展，舞蹈艺术也不例外，发展和创新是舞蹈艺术繁荣的根本所在。就胡旋舞而言，虽然基本特征是相同的，但由于地域和环境的不同，在其具体的表现形式上也是在不断地变化，出现了百花齐放，推陈出新的局面。

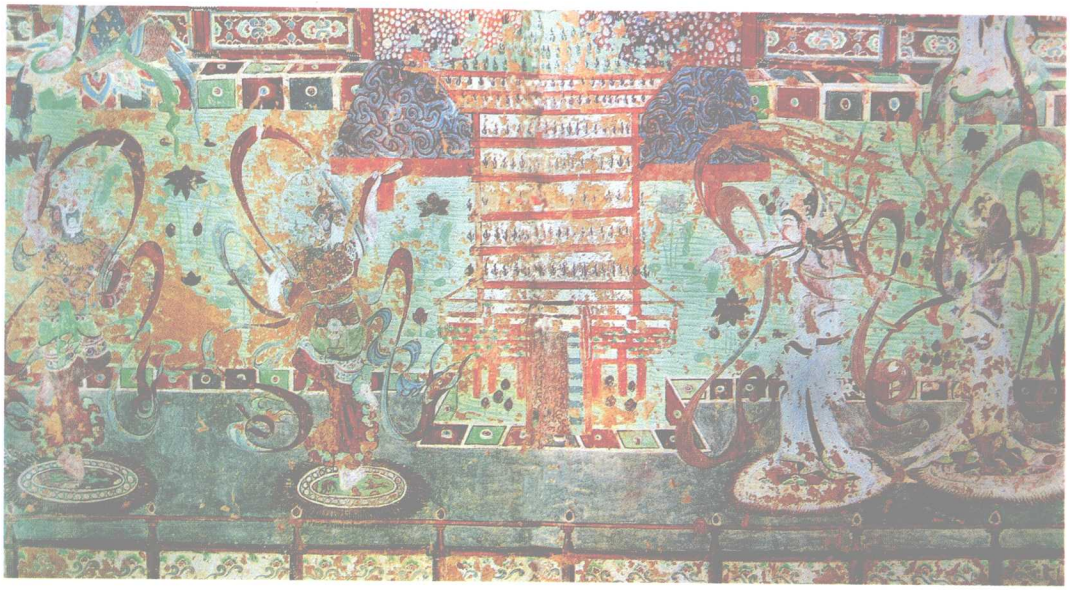
莫高窟148窟经变乐舞中的舞蹈，其形式完全是胡旋舞的表演风格，但在组合形式上却是独具匠心，创意新颖，使其更加绚丽多姿。

从148窟双人带舞与鸟舞的表演中可以看出，上面的两个舞伎上身半裸，下穿紧臀大口石榴裙，舞伎的姿态呈“S”形，充分展示了舞伎魔鬼一般的身材和极具魅力的个性化舞姿，她们的精彩表演的确让人有耳目一新的强烈感受，尤其是长长的飘带缠绕在身躯的周围，更加增添了急速旋转的动感效果。

在舞伎的下面又有两个装扮成人首鸟的舞伎，她们扇动着硕大而又美丽的翅膀，一边演奏乐器，一边翩翩起舞，其表演风格新颖而又奇特。

画面中的四个舞伎，上面两个为一般的舞伎，而下面两个为鸟舞伎，从形式上形成了很大的反差和对比，而且成双成对，协调统一，上下互动，各有特色，形成了一种极具视觉冲击力的表演效果。

从这组舞蹈的基本动作特点看，无论是舞伎的姿态或是飘带的动向都展示了旋转的特征。因此，可以说这种舞蹈的形成完全是在胡旋舞基础上的一种创新，既不失胡旋舞原有的风格，又与鸟舞组合在一起，表演形式别致而又新颖。可以说，画家对当时的舞蹈表演已是耳熟能详，了如指掌，所以把舞蹈中最精彩、最有特点的动作描绘在壁画之中。



四人带舞　莫220窟　（初唐）

壁画中的带舞形式都是出现在经变乐舞中，人数最多的带舞是由四个人组合表演的，单人舞，双人舞出现较多，而由多人表演的带舞形式在壁画中还是比较少见的。莫高窟220窟北壁《东方药师经变》中的乐舞，是壁画中最大的一组乐舞，乐队编制由二十八人组成，另有舞伎四人，这是经变乐舞中舞伎最多的一组乐舞。从这一乐舞中可以看出，舞伎的多少似乎与乐舞的整体编制有一定关系，相对而言，在大型的乐舞中，舞伎人数相应的比较多，而小型的乐舞中，舞伎人数则相对减少，当然，这不是绝对的。莫高窟220窟北壁中的经变乐舞是最大的一组乐舞，所以也是舞伎出现最多的一组乐舞，除此之外，在其他形式的经变乐舞中没有出现过四个人以上的舞伎。

莫高窟220窟中的四个舞伎表演形式比较独特，首先是四个舞伎的服装样式和花色图案有所不同，左边两个舞伎的服饰是一种样式，上着方格图案的短袖衫，下穿宽腿裤，而右边的两个舞伎的服饰又是另一种样式，都是穿着拖地长花裙，在同一组乐舞中，舞伎穿不同样式和不同花色的服装，这种情况在壁画中还是非常少见的。由于四个舞伎都是立足于小圆毯上面，双双对对形成了鲜明的对称格局。最为明显的是左边的两个舞伎，都是单足足尖立地，其舞蹈动作为旋转姿态，因此，可以看出他们所表演的舞蹈，依然是属于胡旋舞的风格。

带舞是壁画中最常见的一种舞蹈形式，并且世代相传，久传不衰。带舞中的彩带虽然看起来非常的简单，然而，就是这样一条普普通通的彩带为舞者的表演提供了很大的创作空间，通过这样一条彩带可以使舞蹈更加纷繁华丽，多姿多彩。

带舞已有两千多年的发展历史了，至今依然犹存，这充分说明了带舞有其独特的艺术魅力，自古至今都是一种深受人们喜爱的舞蹈形式。

(二)鼓舞类　所谓的鼓舞，就是表演中以鼓为道具的舞蹈。鼓的用途非常广泛，不仅可以单独使用，而且在乐队中具有非常重要的作用，是一件个性突出，极具震撼力的乐器。除此之外，在古代的舞蹈表演中，鼓又是一件形声兼备的道具和乐器，既可实际演奏也可用于表演。因此，自古至今鼓舞都是一种极具表现力的舞蹈形式，且久传不衰。

壁画中的鼓舞形式是多种多样的，尤其是鼓的大小和种类有所不同，有的舞蹈中所使用的是毛员鼓，其体形比较大，有的使用的是细腰鼓，体形却比较小，也有个别的舞蹈中使用了其他不同形制的鼓。

鼓舞　莫98窟　（五代）

从壁画中所看到的鼓舞，使用最多的是细腰鼓。由于细腰鼓的形制别致，体积小巧，加之适宜与人体的结合，便于舞蹈者随心所欲地表演，所以舞蹈者的首选就是这种形制的鼓。

莫高窟98窟经变乐舞中的鼓舞就是比较典型的腰鼓舞。舞蹈者在其胸前挎上一个细腰鼓，一边在舞蹈，一边用两手拍打鼓的两头。

由此可见，舞蹈者的节奏是与乐队的伴奏以及击打腰鼓的节奏是完全统一合拍的，这是当时鼓舞表演中最基本的一个要求。

鼓舞　莫108窟　（晚唐）

从壁画中所看到的腰鼓舞，大多数都使用的是细腰鼓。细腰鼓的种类非常多，大小不同，长短有别。据文献记载，小者谓之腰鼓，而大者则谓之毛员鼓，这两种鼓的形制非常的相似，所以很容易混淆，尤其是从壁画中则更加难以区别，判断其不同之处也只能依据人体与鼓的比例大小而判定。

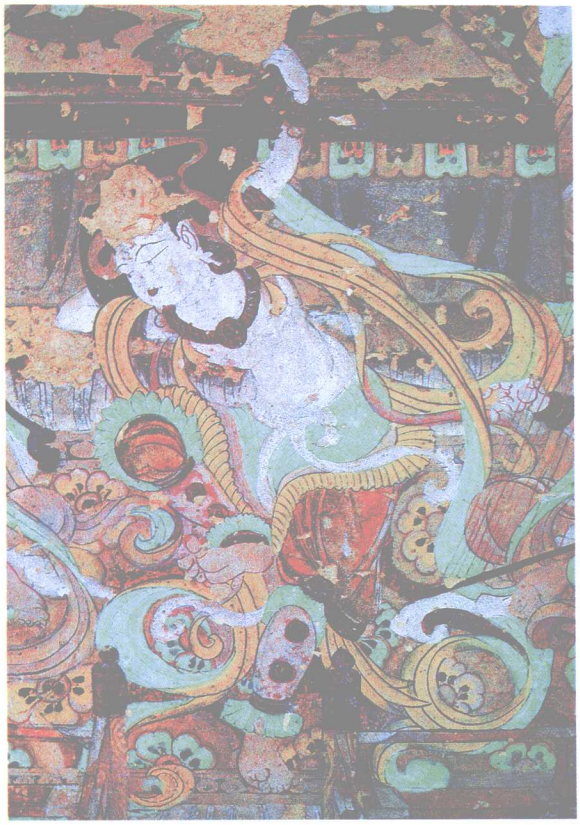
就108窟腰鼓舞中的腰鼓与98窟腰鼓舞中的腰鼓相比，显然是一个大一个小，形制上也是略有变化。

自古至今，腰鼓舞的形式一直在流传，只是鼓的形制有所不同，古代常用的是细腰鼓，两头大而中间细，而现在的腰鼓舞中，所使用的鼓则是中间粗而两头细，恰恰相反。当然，现在腰鼓舞的存在并不是古代腰鼓形式的消失，如至今在朝鲜族流行的鼓舞就是古代腰鼓舞的遗存。

腰鼓舞的发展经历了一个相当长的历史过程，古代的腰鼓舞都是在舞台上表演，而现在的腰鼓舞不仅可以在舞台上表演，更大范围的则是在露天表演，并且逐步发展成为一种大型的集体表演形式，载歌载舞，红火热烈，是人们所喜闻乐见的一种民间社火形式。

(三)琵琶舞类　琵琶舞是敦煌舞姿中非常有代表性的一种舞蹈形式，因为这种形式只有在敦煌壁画中才可以看得到。虽然古代的舞蹈形式是多种多样的，而以琵琶为道具的舞蹈形式在其他地方却是从未出现过，而且在文献中也未曾有过明确的记载。因此，这种舞蹈形式的出现不仅令人耳目一新，更重要的是填补了古代舞蹈的一个空缺。

可以想见，如果敦煌壁画中没有出现这种舞蹈形式，也许我们永远不可能知道古代曾经出现过一种琵琶舞。从这个意义上说，敦煌壁画中的舞姿对我们研究古代



琵琶舞　莫112窟　（中唐）

舞蹈的发展和形成有其十分重要的价值和意义。

从壁画中看，琵琶舞是唐代出现的一种舞蹈形式。由于这种舞蹈形式最早只出现在中唐时期的壁画中，而初唐和盛唐时期的壁画中未曾出现过，依此推断，这种舞蹈应该是中唐时期编创的一种舞蹈形式。

如果说，这种舞蹈形式是中唐时期的产物，那么莫高窟112窟经变乐舞中的琵琶舞就是最早的琵琶舞形式之一了。从舞者的形态中可以看出，舞者将琵琶高高举起置于背后，琵琶的龟背向前，而面板则朝后，这可谓是真正意义上的反弹琵琶。

相对而言，虽然腰鼓和琵琶都是舞者所使用的一种道具，但是，由于这两种乐器的形制有着根本的不同，所以演奏的方式也是有所不同，如果腰鼓作为道具，可以一边跳舞一边击奏，这可能是轻而易举的事，但琵琶作为道具，一边跳舞一边弹奏却是比较困难的，尤其是将琵琶置于背后弹奏，其难度之大亦是可想而知的。

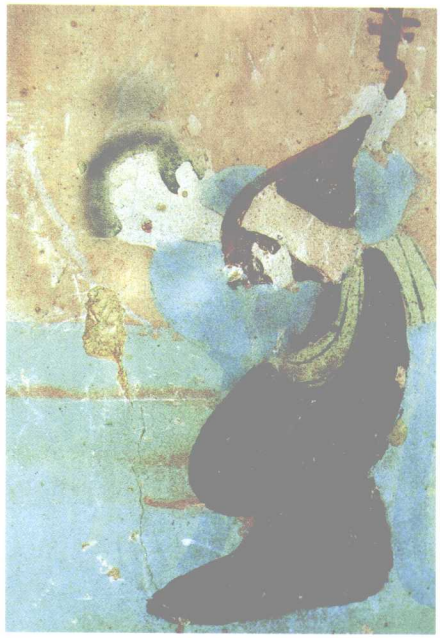
因此说，腰鼓可以在舞蹈表演中实际击奏，这已在现在社火中的腰鼓表演中得到了充分的证实，而琵琶则是很难达到真正意义上的演奏。因为，这两种乐器的演奏方法有不同之处，鼓是无固定音高乐器（除现在的民族定音鼓），而琵琶是有一定音高的乐器。所以，琵琶舞中的琵琶弹奏只是一种象征而已，不可能用于实际演奏，与其说是弹，倒不如说是舞。

然而，琵琶舞的出现的确是一个大胆的创举，在寻求舞蹈的发展过程中独具匠心，别具一格，在舞蹈形式的创新上有一定的贡献。

琵琶舞除了在大型的经变乐舞中出现之外，在民间的乐舞表演中也时有出现，这可能是当时的一种时尚，人们竞相学演，乐在其中。

莫高窟12窟中的琵琶舞是一种巫舞形式，这也是在壁画中唯一所见到的以琵琶为道具的巫舞形式。

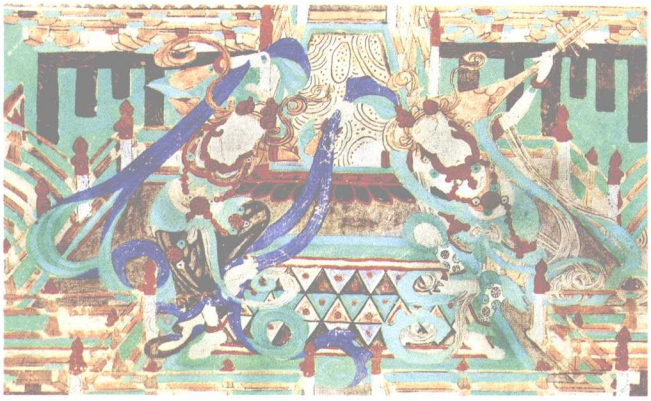
巫术是古代时期很早就已存在的一种形式，由于有其很大的诱惑性，所以在民间有其非常广泛的基础。但是在巫舞表演中使用琵琶为道具，这又是一种创举，除此之外别无它见。



琵琶舞　莫12窟　（晚唐）

从12窟的图中可以看出，舞者手持琵琶姿态怪异，做作感非常明显，充分体现了巫舞的特点和风格，虽然这种形式在壁画中并不多见，然而，这必然是从另一个角度展示了巫舞的表演风格以及当时在民间的流传状况。

巫舞是一种特殊的表现形式，是在特定的表演场合中进行的。如果说就连当时的巫舞中都借助于琵琶来表演，可见当时人们对琵琶这件乐器的钟爱程度，同时，也可看出当时的琵琶舞风靡一时，有其很大的社会影响。



琵琶双人舞　莫98窟　（五代）

琵琶舞的表演形式除了独舞外也有双人舞，而双人舞中常常只有一人持琵琶而舞，另一人多以带舞相对应，也可以说这是琵琶舞与带舞的一种组合形式。莫高窟98窟中的双人琵琶舞，就是比较典型的琵琶舞与带舞

的组合。

带舞的形式在壁画中出现得比较早，琵琶舞的形式出现得晚一些，前后相差几百年。因此，这种舞蹈组合形式，实际上是带舞与琵琶舞两种不同风格的舞蹈组合，在其表演形式上更加绚丽多姿，同时也反映了舞蹈创新的一个历史过程。

琵琶舞姿态优美，构思新颖，具有独特的视觉效果和审美情趣。自琵琶舞出现以后，在当时引起了不小的轰动。唐代风靡一时的舞蹈有胡旋舞、胡腾舞、霓裳羽衣舞等，然而从壁画中所看到的情况是，除了胡旋舞和胡腾舞，壁画中出现的琵琶舞也是相当的多，一点不少于其他舞蹈形式，说明这种舞蹈形式在当时是非常流行的。至于为什么其它舞蹈形式在文献中都有一定的记载，而琵琶舞却未见只言片语的记载，其原因还不得而知，如果说这种舞蹈形式在当时是存在的而且是非常流行的，文献中就不可能没有一点记述。

由此看来，这种舞蹈形式是敦煌艺术家的创作，虽然在当时非常流行，但有可能只局限于在本地区流传，所以在壁画中是屡见不鲜，而在文献中则失载。

(四) 鼓与琵琶舞类　从壁画中可以看到鼓舞是一种舞蹈形式，琵琶舞也是一种舞蹈形式，可以说，这是两种完全不同的舞蹈形式。鼓舞的形式最早出现在北魏时期，当时的天宫伎乐中就已经出现了腰鼓舞的形式，而琵琶舞却出现在中唐时期。鼓与琵琶舞的出现则更晚，显然是在这两种舞蹈的基础上，又将两种舞蹈组合而成的一种新的舞蹈形式。

鼓与琵琶舞　莫156窟　（晚唐）

从壁画中看到的鼓与琵琶舞，主要是出现在晚唐及五代时期的壁画中，这已充分证实了这种舞蹈产生的历史原因和过程。

莫高窟156窟经变乐舞中的鼓与琵琶舞，是壁画中较早出现的这种舞蹈形式，而且具有一定的代表性。图中的两个舞伎，一个身上挎着腰鼓用两手拍打鼓的两头，另一个将四弦曲颈琵琶置于背后，左手按弦，右手持拨弹奏，表演形式非常独特。

值得关注的是，画家当时为了真正体现反弹琵琶的美妙之处，在构图上别具一格，刻意地将琵琶的面板外露，让人们清楚地看到反弹琵琶的具体细节。这与112窟中的反弹琵琶是完全不同的，虽然112窟中舞伎表演的也是反弹琵琶舞，但由于舞伎的形象是正面的，将琵琶置于背后看起来并不明显，因而容易被人们所忽视，但156窟中的反弹琵琶则是清清楚楚，一目了然。

莫高窟61窟中的鼓与琵琶舞也是对舞的形式，一个舞伎拍打着腰鼓，另一个舞伎反弹琵琶。

探索和创新是艺术家始终追求的目标，随着社会的进步和经济的发展，人们对艺术的欣赏水平也在不断地提高，只有创新艺术之花才能放射出夺目的光彩，艺术的生命才能延续长存。

古代艺术家对艺术的创新和发展可谓是精益求精，锲而不舍，表现了很高的艺术思想境界，鼓与反弹琵琶舞的问世，就是最为典型的一个例证。如果没有创新意识，就不可能产生鼓舞和琵琶舞，更不可能产生鼓与琵琶舞。

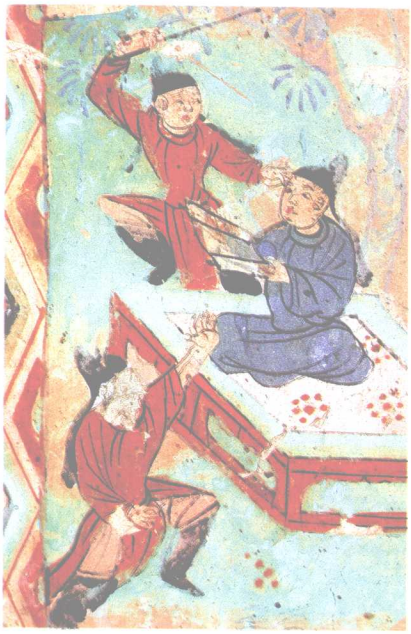
鼓与琵琶舞　莫61窟　（晚唐）

艺术的发展是有一定规律性的，任何艺术形式不仅具有鲜明的时代特征，而且也具有鲜明的民族风格，因为艺术的发展与社会发展是同步的。没有超时代的艺术，也没有超人类的艺术，所以，艺术是有时代性的，也是有民族性的。

鼓与琵琶舞出现最多的是在晚唐和五代时期的壁画中，宋代以后的壁画中已经基本不存在这种形式了，由此可以看出一种舞蹈兴起与消失的过程，以及它所反映出的时代性和民族性。

鼓与琵琶舞　莫98窟　（五代）

鼓与琵琶舞　莫108窟　（五代）



剑舞　莫154窟　（中唐）

（五）剑舞类　剑舞亦称剑器。是一种接近于武术的舞蹈形式，这种形式在壁画中是极少出现的。莫高窟154窟中的剑舞是壁画中唯一的剑舞形式。

剑舞的形式大约在唐代以前已经出现，据《旧唐书·音乐志》记载："梁有《长跻伎》《掷倒伎》《跳剑伎》《吞剑伎》，今并存。"如果说《跳剑伎》是一种形式特别的舞蹈表演。而《吞剑伎》则是一种功夫的显示，表演风格完全不同。

唐代剑舞表演达到了相当高的水平，长安街上常常有不少的舞剑高手竞相表演，他们技艺精湛，英姿飒爽，特别引人关注。唐代的立部伎中就有剑舞表演。白居易的诗句中云："立部伎，鼓笛鸣；舞双剑，跳七丸。"杜甫的《观公孙大娘舞剑器行》诗中云："昔有佳人公孙氏，一舞剑气动四方。观者如山色沮丧，天地为之久低昂。先帝侍女八千人，公孙剑器初第一。五十年间似反掌，风尘倾动昏王室。"从这些诗句中就可以感受到剑舞表演的震撼魅力。

在莫高窟154窟的剑舞壁画中，从表现形式上看，可以认为是剑舞，但从画面中的人物动态分析，他们并不是真正意义上的舞蹈表演，而是反映了一个特定的生活场面。图中的三个人物形态各一，其中的一人在舞剑，一人在舞拳，还有一人坐在床榻上两手举书，目不斜视聚精会神地在认真阅读，大有两耳不闻窗外事，一心只读圣贤书的感觉。尽管两面夹击，剑、武逼近，但心中有佛意志坚定，毫不畏惧，丝毫没有影响到他的注意力。

从历史的发展过程看，剑舞是由舞剑的形式演化而来的。舞剑是中国的一个传统武术活动，在民间广为流传，在此基础上，舞剑又发展为一种体育竞技项目。由于这种形式具有一定的舞蹈表演特征，因而发展为一种舞蹈表演形式，从体育竞技场搬到舞台上经过了一个相当长的历史发展过程。

剑舞在民间是非常流行的，而宫廷乐舞中却很少有这种舞蹈表演。敦煌壁画是佛教的产物，一切都是那样尽善尽美，圣洁祥和，剑舞虽然在民间非常流行，但在

壁画中却非常少见，因为佛教中讲慈悲为怀，岂有弄刀舞剑之事。

从莫高窟的壁画中看，道具舞是敦煌舞姿中的主要表现形式，也是集中体现了古代舞蹈发展的基本趋势，反映了每一个时代舞蹈发展的不同风格。而无道具的舞蹈则主要都是一些民间舞，如祭祀中的舞蹈，宴乐中的舞蹈，婚礼中的舞蹈，出行乐中的舞蹈。如果说前者是大雅之乐，而后者则是民间俗乐。

二、无道具类舞蹈

无道具类的舞蹈虽然在壁画中比较少，但是都出现在民间乐舞中，所以这类舞蹈的写实性很强，真实地反映了当时民间乐舞发展的实际情况。如出行乐、宴饮乐、祭祀乐、婚礼乐、民间的自娱自乐等形式都是属于这一类型的舞蹈。

(一)吐蕃舞　吐蕃舞产生于吐蕃少数民族，是一种无道具类的舞蹈形式。

古代的吐蕃族就是现在的藏族。壁画中出现这种舞蹈形式的原因，是因为吐蕃族曾经占领过敦煌。吐蕃占领敦煌的时期史称吐蕃时代，莫高窟的分期为中唐，其具体时间为建中二年（781年）至大中元年（847年），占领时间长达六十多年之久。由于政权的更迭，加之吐蕃占领敦煌的时间又比较长，因而吐蕃文化以及吐蕃族的民族习俗，也逐步渗透到了当地的其他民族之中。正因为如此，吐蕃文化在敦煌产生了一定影响，壁画中也随之出现了吐蕃族的舞蹈形式，最为明显的就是莫高窟156窟《张议潮统军出行图》乐舞中所表现的吐蕃舞，吐蕃舞蹈能够展现在壁画之中，说明吐蕃文化在当地的影响是相当广泛的。因为，壁画中除了佛教内容之外，其他的内容和形式，尤其是民间民俗文化艺术形式，在一定程度上反映了一个时代的发展特征。

政权的变化不但对当地的经济产生重大影响，而且对文化艺术的发展也会产生很大影响，甚至对文化艺术的影响会更加深入持久，吐蕃政权的建立对敦煌产生的影响是非常明显的。例如，吐蕃政权是由敦煌人张议潮率领民众推翻的，将割据了几十年的敦煌乃至整个河西地区重归唐王朝，功绩卓著，被朝廷封为河西节度使，而《张议潮统军出行图》乐舞中所表演的依然是吐蕃舞蹈，由此可见，吐蕃文化在当地所产生的影响有多么的深远。

尽管如此，吐蕃舞在壁画中并不多见，《张议潮统军出行图》中的吐蕃舞队由八人组成，舞队分为两列，每列四人，左边为男舞伎，戴幞头；右边为女舞伎，高髻云鬓。舞者均着缺夸花衫，白裤。一手垂于背后，一手侧举头上，挥动长袖，翩翩起舞。这种在行进间表演的乐舞称之为队舞。敦煌卷子P.3773《凡节度使新受旌

吐蕃舞　莫156窟　（晚唐）

节仪》背面有“州府乐伎队舞，临时随”之记载。张议潮推翻了吐蕃成为河西节度使之后，深得人民的爱戴，壁画中所反映的正是这一盛况。

每一种不同的民族舞蹈，都具有鲜明的民族特点和风格，这种不同的风格和特点，具体地表现在个性化的舞蹈动作上，这种突出的个性化的舞蹈动作，就是某一个民族舞蹈的基本动作，而且始终贯穿于其中。

如果我们把《张议潮统军出行图》中的吐蕃舞，与现在的藏族舞进行比较，显然是如出一辙，相差无几，这就是艺术生命力之所在。虽然经过了一千多年的发展过程，无论世事如何变化，政权无数次地更迭，但艺术的民族性却始终也无法改变，从这一点上说，民族性的体现就在于文化传统的不变。

(二)民间舞　壁画中自娱自乐的民间舞蹈形式并不是太多，但这一类型的舞蹈形式写实性很强，真实地反映了当时民间乐舞发展的实际状况，而且从不同的舞蹈形式以及舞蹈者的形象中，可以看出当时生活在本地的民族和他们的文化传统。

莫高窟297窟中的舞蹈形式，就是北周时期最有代表性的一组民间舞蹈形式，舞蹈者在树下悠闲自得地起舞，他们身着具有鲜明民族特色的紧身衣，提腿扭腰，举手耸肩，展示了一种少数民族的舞蹈风格。

民间舞　莫297窟　（北周）　高山　临摹

女子群舞　莫196窟　（晚唐）

(三)女子群舞　这是莫高窟196窟《劳度叉斗圣变》局部中的风吹女外道。几个漂亮女子身着非常华丽的衣裙，由于信仰外道，所以被风吹得不能站立，衣不贴身，形象难堪。

但是，虽然壁画中所反映的是与信仰有直接关系的内容，然而，几个女子的形态却是楚楚动人，风姿绰约，她们似乎不是被风吹得站立不稳，而是在劲歌狂舞，动感强烈，展现了一种非常时尚的舞蹈姿态。所以，壁画中的这种形式，无论以什么样的方式表现，实际上都是体现了古代时期敦煌舞姿的一种形态。

(四)鸟舞　鸟舞是唐代壁画中出现的一种乐舞形式。鸟舞的形式大约在隋代时期就已经出现，最初只流传在民间，唐代时期为了赞颂帝王的功德，因而创作了《鸟歌万岁乐》在宫中经常演出，由于形式独特，令人耳目一新，所以非常受人们的欢迎。

关于这种舞蹈的具体创编过程，《旧唐书·音乐志》中是这样记载的："鸟歌万岁乐，武太后所造也。武太后时，宫中养鸟能人言，又常称万岁，为乐以象之，舞三人，绯大袖，并画鹦鹉，冠作鸟像。今按岭南有鸟，似鹦鹉而稍大，乍视之，不相分辨，笼养久，则能言，无不通，南人谓之吉了，亦云料。开元初，广州献之，言音雄重如丈夫，委曲识人情，慧于鹦鹉远矣，疑即此鸟也。"《唐音癸签》中记载："宫中养鸟，能人言，又常称万岁，因为能乐象之，舞三人，画冠为鸟像。"从以上记载中可知鸟舞源于能言善舞的一种鸟，以此创编了《鸟歌万

岁乐》。

从壁画中看，鸟舞的表演形式不尽相同，有独舞、双人舞、三人舞及更多人参与的群舞，但是，无论人数多少，其表演者均装扮为鸟像，表演的姿态和形式基本相同，这是《鸟舞》表演的基本特征。

由于这种舞蹈常在宫中演出，在其他场合不得随意演出，因此流传并不广泛，壁画中《鸟舞》图像的出现与佛教的内容有关。佛教中反映的一切都追求理想化，尽善尽美，完美无缺，这一切又不可能凭空想象出来，而宫廷生活即是摄取素材的最好对象，因此，宫廷中的生活方式往往会成为佛教中的缩影。鸟舞出现于壁画之中就是这种原因。

鸟舞的扮相是多种多样的，有的装扮成双头鸟，也就是说一个身体两个头，其形式非常特别。莫高窟220窟中的鸟舞就是双头鸟舞形式，而且舞者怀中抱着一只雏鸟，引得另一只雌鸟共舞，表现形式非常特别。

(五)手姿舞　舞蹈中的手姿是非常重要的，它是舞蹈中的主要组成部分，也可以说是舞蹈的灵魂，因为舞蹈中的美感往往是通过手姿而体现出来的。

手是人体的一个重要器官，其作用是不言而喻的，除了他的正常功用之外，手姿的变换可以带给人们无限的美感。

千手舞姿　莫3窟　（元）　杨东苗　临摹

敦煌手姿是敦煌艺术中非常有特点的一种表现形式，可以说千人千面，千手千姿，婉约优美，变化万端，通过各种不同的变化形式，普普通通的手指会变化出多种姿态，这是敦煌舞姿中独有的一种表现形式。

最为集中体现敦煌手姿艺术的就是元代3窟中的千手千眼观音。这幅千手千眼观音像描绘非常细致，尤其是手姿的描绘则是惟妙惟肖，栩栩如生，集中地把各种手姿的细微动态感觉充分地展示出来。虽然显示的是救苦救

难的菩萨形象，而带给人们美感的却是千姿百态的手姿。千手观音的姿态并不是在舞蹈，她灵巧多变的手姿体现了一种艺术的美，为舞蹈艺术的发展提供了创作的源泉。

这里需要说明一点，壁画中的舞蹈和舞姿是两个不同的概念，舞蹈的概念是非常明确的，专指乐舞中的舞蹈者；而舞姿的概念却有所不同，它不一定是绝对的舞蹈，只是一种姿态，例如千手观音中的手姿，风吹女外道等，虽然这些内容不是舞蹈表演，但事实上她们的形态完全是舞蹈化了的姿态。如果我们完全以绝对的舞蹈概念框定，这种类型的姿态就会被排除在外，对于敦煌舞姿的理解似乎过于局限，因而会失去一部分非常有价值的舞蹈素材。因此，敦煌舞蹈中不仅包括了乐舞中的各种舞蹈形式，同时也包含了其它各种不同形式，而且具有一定舞蹈特点的姿态。

总而言之，壁画中的舞蹈千姿百态，精彩纷呈，它集中地体现了古代中西舞蹈之精华，既有热烈欢快粗犷奔放的西域少数民族舞蹈，也有大气磅礴、优美华丽的中原舞蹈，同时还展示了具有鲜明地方特色的民间舞蹈。

可以说，丝路文化就是交流的文化，正是由于这种广泛的交流才有可能产生出多元的舞蹈形式，壁画中形形色色的舞蹈形式就是在这样一种特定的历史条件下而产生的。

敦煌舞姿之所以变化多端，魅力无穷，其原因就在于海纳百川，兼收并蓄，集优劣汰，将每一个不同历史时期的艺术精华永久地保留下来，集中展示了不同时代、不同民族的舞蹈风格。

壁画中的舞蹈图像不仅为我们研究古代中西舞蹈艺术的交流、产生和发展过程提供了一定依据，同时，也为我们继承和弘扬优秀的传统文化，创作具有敦煌风格的舞蹈形式提供了极为珍贵的形象资料。

在纷繁的敦煌舞姿中，有一部分舞蹈与文献中的记载是相合的，但有一部分在文献中却很难找到明确的记述，这体现了文字与图像的互补性。虽然我们暂时对某些舞姿还难以定名，但在那个时代的确是实际存在的，而且广为流传过。尽管如此，无论有其名，还是无其名，它都是敦煌舞姿的重要组成部分。

除了壁画中的舞蹈图像之外，从敦煌遗书中还发现了一部分唐代舞谱，这些舞谱以不同的字母代表了舞蹈的基本动作。时过境迁，由于解谱的方法没有流传下来，我们暂时还无法将它完整准确地进行解译，但能够形成一整套完整的舞谱记录方法，这是一个了不起的发明和创造，这也是至今都很难解决的一个问题，由此可

见，当时舞蹈艺术的繁荣和发展达到了很高的程度。

人体艺术是一个非常复杂的表现形式，虽然科学技术在飞速发展，但有一些问题依然是很难解决的，如舞谱记录就是其中的一个难题。人类发展到今天，可谓是无所不能，但至今没有发明出一整套完整的，而且可以用于实践中的舞谱，这不能不说是一个遗憾，而敦煌舞谱未能传承下来，则是一个很大的遗憾。

吹奏乐器

吹奏乐器是壁画中出现最多的乐器之一，各种不同的吹奏乐器数量有千余件。在这些乐器中有的至今仍在使用，有的早已被淘汰而不见踪影，然而，从壁画中我们仍然可以清楚地看到这些乐器的原形。

横 笛

横笛是一种单管多孔的吹奏乐器，古代亦称之为篴。横笛不仅在壁画中的数量甚多，而且也是壁画中出现最早的乐器之一。最早见于西魏时期的天宫伎乐中，直至元代时期的壁画中仍有出现，上下历经千余年，是一件久传不衰的乐器。这种乐器使用非常的广泛，所以在各种乐舞形式中都会看到。

横笛多以竹子制成，也有用玉制作的玉笛。横笛的长短不一，粗细有别，所以音高和音色不同。横笛大致可分为两类，即曲笛和梆笛，曲笛长而粗，音色低婉，梆笛细而短，音色明亮高亢。

东汉应劭《风俗通义》中载："笛者，滌也。所以荡滌邪秽，纳之于雅正也。长一尺四寸，七孔，其后又有羌笛。"隋代已有套笛出现，一套为十二支，每支音高各不相同。《隋书·乐志》："又制为十二笛，黄钟点笛长三尺八寸，大吕笛长三尺六寸，太簇笛长三尺四寸，夹钟笛长三尺二寸，姑洗笛长三尺一寸，中吕笛长二尺九寸，蕤宾笛长二尺八寸，林钟笛长二尺七寸，夷则笛长二尺六寸，南吕笛长二尺五寸，无射笛长二尺四寸，应钟笛长二尺三寸。用笛以写通声，饮古钟点玉律，并周代古钟，并皆不差。于是被以八音，施以七声，莫不和韻。"此记载甚详，可以看出隋代笛子的发展状况。

唐代时期又将笛子分为三种，有长笛，中管，短笛之分。《旧唐书·音乐志》中载："长笛，短笛之间，谓之中管。"

从壁画中看到的横笛可谓大大小小，形形色色，长短不一，粗细有别。既有比较短的梆笛，也有比较长的曲笛，同时也有不长不短所谓的"中管"。

横笛　莫288窟　（西魏）

莫高窟288窟天宫伎乐中的横笛，是魏晋时期横笛形制的具体反映。可以看出，乐伎头戴宝冠，肩披彩带，两手持笛正在专注地吹奏，按人体比例计算这支笛子比较长，毫无疑问应该是一支曲笛。但是，由于是绘画作品，所以无法看到和确定此笛究竟是几个音孔，从文献记载和演奏者的姿态来看，此笛至少应该是七孔之笛，即一个吹孔六个音孔。

左图是288窟天宫伎乐中的横笛，这组天宫伎乐共有十余个乐伎，每个伎乐演奏一件乐器，总体上看是一个乐队形式，横笛只是这个乐队中的一员，是与其他乐器混合在一起的。如果说288窟中是一支曲笛的话，那么，榆林窟15窟飞天中的横笛是一支介乎于曲笛和梆笛之间的“中管”。

飞天中的吹笛者屡见不鲜，至少有上百计的横笛出现。有的是悠然自得单独吹奏，而有的却是成行成队参与在浩浩荡荡的空中乐队中演奏。

壁画中的横笛只能从大概的人体比例作一判断，除此之外那只能是毫无根据的猜测。从壁画中所看的到笛子的长与短，也只是相对而言的，没有任何确定的标准。因为许多乐器的描绘并非十分的准确，往往具有很大的随意性，这就为判断某一种乐器带来诸多不便。

横笛　榆15窟　（晚唐）

横笛　榆25窟　（晚唐）

榆林窟25窟中的横笛，从图像中看可以判断为是梆笛，此笛比较短小，是一支高音笛。这是一组经变乐舞中所使用的横笛，尤其是演奏者的姿态表现得非常专注，手指十分灵巧。

我国北方地区的气候历来比较干燥，由于气候的原因，竹笛很容易破裂，所以保存十分麻烦，为了解决这个问题，古人发明了缠式竹笛，但缠式竹笛在早期壁画中没有发现，只是到了西夏以后的壁画中才有出现。在此同时，人们还特别注重笛子的装饰性，在笛子的一头装饰了凤首，这种装饰一方面出于审美的要求，另一方面体现了中国人的传统观念。

凤首装饰在乐器上大概出现在西夏以后，但并不只限于装饰在横笛上，在其他的民族乐器上也有类似的装饰，例如我国古代就有将凤首或龙首装饰在胡琴（二胡）等乐器上，清代以后此风尤盛。

竹笛不宜受潮，亦不宜曝晒，天气的好坏会直接影响笛子的发音，若使用不当往往出现破裂现象。《广记》卷三百七十一姚康成条载《破笛自咏》："当时得意气填心，一曲君前值万金。今日不如庭下竹，风来犹得学龙吟。"这首诗道出了当时所发生的问题，也反映了乐工因此而影响演奏情绪，唯恐造成不良后果，乃知"一曲君前值万金"。为了解决破笛现象的发生，古代人常以细线缠绕笛管，这是一种保护竹笛的极好方法。

唐代的褚朝阳有一首赞美缠式竹笛的《五丝》诗，云："越人传楚俗，截竹竞萦丝。水底深休也，日中还贺之。"可见缠丝之笛效果甚佳，"水底深休也"之句说明缠笛不仅能防潮，就是湿水也无影响。

缠式竹笛在我国流传了很长的时间，历来被人们当作保护笛子的十分有效的一种方法。由于竹笛受气候条件的影响很大，尤其是比较干燥的北方地区更是如此，竹笛最容易干裂，如果不通过一定的技术处理实乃十笛九裂。正是由于这种原因，为了解决竹笛干裂这一难题，古人发明了用丝线缠绕的方法，所以，《元史·礼乐志》中云："长笛，缠以朱丝。"

飞天中的缠式凤首笛　榆10窟　（元）

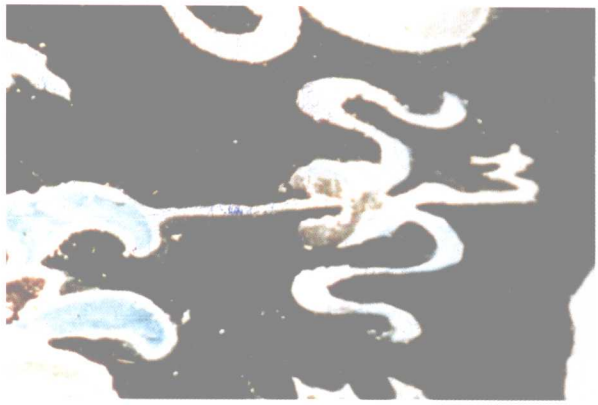
壁画中的缠式竹笛最为清楚的可见于榆林窟10窟的飞天中。从图中可以看出，这个飞天手中所持的横笛，在上面有明显的缠丝纹样，每一节有三道。

不仅如此，除了用丝线缠绕外，而且在笛子的左头还装饰了雕刻而成的凤首，使其更加具有实用性和装饰性。

这种缠式笛子在早期的壁画中非常少见，虽然在史书中早有记载，但在早期的壁画中没有出现，只是在西夏时期的壁画中才有出现，且数量极为有限。由于这种缠式笛子出现得比较晚，所以在大型的经变乐舞中未曾出现过。

另外，在榆林窟10窟中的不鼓自鸣乐中也出现了这种凤首笛，虽然描绘得比较简单，不是非常精确，但基本形制还是比较清楚。

关于笛子的起源，长期以来都是争论不休，可谓仁者见仁，智者见智，众说纷纭，莫衷一是，加之文献中的记载繁而不详更有以讹传讹的现象存在，所以致使这个问题扑朔迷离，真伪难辨。



龙首笛　榆10窟　（西夏）

汉应劭《风俗通义》中载："笛，谨按〈礼·乐礼〉武帝时丘仲之所作也。"所以，《隋书·音乐志》亦随其说："笛，汉武帝时丘仲所作也。"由此看来，"丘仲"造"笛"似乎成了唯一的历史依据。其实，此说都

是一种猜测或讹传，并无历史根据。

时至今日，造笛真相才大白于天下。1973年在浙江省余姚县河姆渡地区发掘出的文物中，有距今七千年前的骨笛，虽然比较原始不具备完整的五声音节或七声音节，但从中可以看出横笛的雏形。另外，1987年在河南舞阳发现了新石器时期的七孔骨笛，从这支骨笛的形制看，已初步形成了具有七声音阶的功能。这一出土文物揭开了横笛产生的神秘面纱。

河南舞阳县贾湖古遗址发现的7000年前的骨笛

《风俗通义》所云“武帝时丘仲之所作也”，也可能是当时专门为宫中制作笛子的工匠，但不一定是笛子的创制者。制造者和创造者是两个完全不同的概念。

从浙江河姆渡和河南舞阳出土的骨笛中，我们可以窥探出笛子的起源与人们的生活有关。在远古时期，当人类还处于原始阶段，人类的食物来源仍以狩猎为主，当人们食肉吸髓时，往往会发现骨管会发出一定的声音，根据这一原理便逐步创造出了骨哨，进而发展到多孔多音之笛。由此可以推断，最早的笛可能为骨制，以后又逐步发展到竹制，唐、宋时期亦有玉制之笛，近世还出现了金属笛。

汉代有一种“羌笛”，“羌笛”亦称双笛。马融《长笛赋》载：“近世双笛从羌起，羌人伐竹未及已。龙鸣水中不见已，截竹吹之音相似。剡其上孔通洞之，材以当挝便易持。京君明贤识音律，故本四孔加以一。君明所加孔后出，是谓商声五音毕。”笛与羌笛不同，所以，汉许慎《说文》载：“羌笛，三孔。”应劭《风俗通义》：“笛元羌出，又有羌笛。然羌笛与笛二器不同，长于古笛，有三孔，大小异，故谓之汉笛。”汉、唐时期羌笛非常流行，所以古诗中常有咏“羌笛”之句，如唐代诗人王之涣的七绝《出塞》中云：“羌笛何须怨杨柳，春风不度玉门关。”

那么，笛与羌笛究竟有何不同，历来众说纷纭。郭沫若先生认为笛与羌笛相同，但中国古无三孔之笛。他说：“《说文》于笛字注下云：‘羌笛三孔’，则知中国古无三孔之笛。”（《甲骨文字研究·释龠音》）林谦三先生在《东亚乐器考》中说：“《说文》里的羌笛三孔，是很原始的笛，汉人所用也是同样的，那就是龠。周代的龠字，郭沫若以为是箫（排箫）的形象，所以不在讨论范围之内，而汉人所用龠，则是三孔之笛。”我认为，林氏所说与事实相符。

郭沫若先生的误说，是由《说文解字》中的误记所致。被称之为“三孔之笛”的“龠”，其形制相同而大小有别，也就是说长短不一样，而《说文解字》中则把同一种乐器，解释为形制不同的几种乐器，因而造成了以讹传讹的错误结论。《说文解字》说：“籥，三孔龠也。大者谓之笙，其中谓之籥，小者谓之月箹。”而比《说文解字》更早的《尔雅》中却说：“大龠谓之产，其中谓之仲，小者谓之箹。”由此可以看出，《说文解字》实属转抄中的笔误导致了后来者的误解。

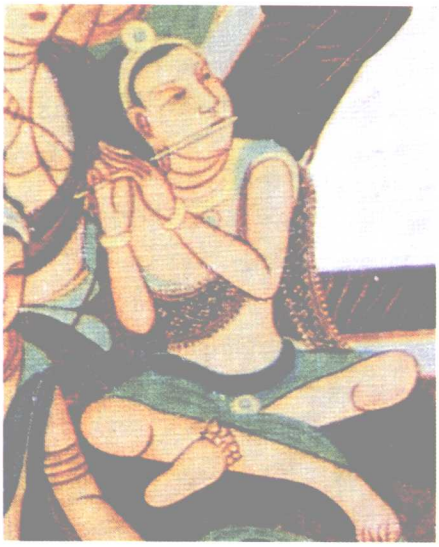
实际上“三孔”之“羌笛”也并非原始之笛，因为汉、唐时期是乐舞艺术发展的鼎盛时期,就乐器的发展而言也是达到了相当完善的程度,何以仍有“三孔羌笛”继续流传，这不是说“三孔羌笛”的功能不完善，而是恰恰说明了此乐器功能的独特之处。

纵观中西乐器发展史，当时流行于敦煌一带的“羌笛”正是中国之“口笛”。甲骨文中的“龠”字就是“口笛”最早的称谓。“羌笛”虽然只有三孔，却能吹出完整的七声音阶，甚至可以模拟鸟叫声，现试用的口笛已完全证实了这一点。“三孔羌笛”的发音并不是一孔一音，而是完全取决于音孔闭合的大小，人为控制的能力要求比较高。

应劭所说“羌笛”谓之双笛。以往有人以为“双”者即“二”，两个即为一双，此理解有其道理，也基本符合实际，但对词义的理解过于狭窄，因为“双”不仅限于两个，偶数均为双。古代人所谓“双”亦包括了对称为“双”的深刻含义。对称是古代人最突出的一种美学思想，它反映在人类生活的各个方面，故天地之间，万物之中有阴必有阳，有阳必有阴，阴阳合璧为万物之灵。所以，我认为“羌笛”为“双笛”之说并非指“二管”之笛,而正是说明这种笛的吹孔居中，指孔（音孔）在其两边，这才是“双笛”的真正含义。

义觜笛

与横笛相同者还有一种“义觜笛”。“义觜”是笛子上的一个附加之物，以往有人说“义觜”是一种附加于笛子上的管状物，有其西洋管乐之功用,此说与事实相差甚远。实际上“义觜”并不是“管状”之物，而是造笛时有意留下的竹枝，它与笛子的发音毫无关系，只不过是一种装饰而已，亦可作为挂钩使用。壁画中“义觜笛”图像甚多，如112、128、192、180、172、360等洞窟壁画中都有这种乐器。从中可以明确地看出“义觜”非管状物，确确实实是如同酸枣刺的小枝节。日本正



义觜笛　莫220窟　（初唐）

仓院现存有唐代“义觜笛”的遗物，此实物与今之曲笛相同，竹管粗而长，在靠近吹孔处，围绕管壁有三个小枝节，即所谓的“义觜”。壁画中所展现的是“义觜笛”的侧面，所以只能看到部分而不能观其全貌。

虽然壁画中的“义觜笛”与日本所藏的实物有所不一样，但它们的形制和类型却是相同的，这说明壁画中所画的“义觜笛”确有此物而不是画工随意所画。

莫高窟220窟北壁中的经变乐舞，是莫高窟壁画中最大的一组乐队，在此乐队中有一乐伎吹奏的就是名副其实的这种乐器。而且这支“义觜笛”描绘得比较准确，客观地反映了“义觜笛”当时的基本形制和实际应用情况。

另外，在榆林窟19窟中也有义觜笛，而且还是一种缠式义觜笛。从图中可以看出，这只笛子的两头是缠箍的，而且笛子另一头有明显的挂钩，这个挂钩似乎不是原生态的竹枝，而是人工制作的挂钩，究竟是金属的还是其他材料制作，从壁画上是难以判断的。但是，这支笛子描绘得非常细致，而且至今仍非常清楚，反映了当时笛子发展的基本情况。

这种笛子大约产生于隋唐时期，最初流传于河西地区，为《西凉乐》中的主要乐器。《旧唐书·音乐志》云：“梁（凉）胡吹歌云：义觜笛，如横笛而加觜，西凉乐也，今高丽乐亦用焉。”

义觜笛之所以在唐至五代时期的壁画中出现较多，这正说明了在《西凉乐》中被广为使用的原因。

莫高窟154窟中的经变乐舞中也有这种形制的笛子，而且笛子下面的弯勾形之物非常明显，这个装饰看上去显然不是什

义觜笛　榆19窟　（五代）

义觜笛　莫154窟　（盛唐）

么托垫之物，也没有对笛子起到像铜管乐一样改变气流的作用。这种笛子除了在大型的经变乐舞中出现外，在壁画中的不鼓自鸣乐中也时有出现。从这支义觜笛的形制看，其装制在笛子上的挂钩比较粗，不像是竹子的枝杈，似乎是另外安装在上面的一个勾状之物。

笛子是我国最早产生，而且流传最广的一种吹奏乐器，由于笛子音色的优美，所以不仅是民间乐舞中不可缺少的乐器，也是历代宫廷礼乐中不可缺少的乐器。无论是“骑吹”、“横吹”的军乐，还是隋唐九部乐、十部乐中无一不用的乐器。笛子在民间流传则更广，处处可闻吹笛声，茶余饭后听笛赏乐是古人一大乐事，所以唐诗中咏笛佳句很多。杜甫《吹笛》诗云：“吹笛秋山风月清，谁家巧作断肠声。风飘律吕相和切，月傍关山几处明，胡骑中宵堪北走，武陵一曲想南征。”张祜《笛》诗云：“紫清人一管，吹在月堂中。雁起雪云夕，龙吟烟水空。虏尘深汉地，羌思切边风。试弄阳春曲，西园桃已红。”李白《春夜洛城闻笛》：“谁家玉笛暗飞声，散入春风满洛城。此夜曲中闻折柳，何人不起故园情。”张祜的《塞上闻笛》：“一夜梅花笛里飞，冷沙晴槛月光辉。北风吹尽向何处，高入塞云燕雁稀。”唐代不仅出现了很多笛子演奏家，同时还创作了许多著名的笛子独奏曲，如“梅花三弄”、“折杨柳”都是唐代时期最为流行的笛子独奏曲。

笛子的历史至今已有七千多年，在这个漫长的发展过程中，笛子一直是人们非常喜爱的一种民族吹奏乐器，其主要原因有三：一是这种乐器取材容易，制作工艺比较简单，古人谓之“截竹吹之”；二是此乐器小巧轻便，便于携带和保存；三是音色优美，个性突出，传声悠远等特点。

可以说，在数千年的历史发展过程中已有不少的吹奏乐器被淘汰，而横笛在众多的吹奏乐器中不仅没有被淘汰，而且越传越盛。在传统的民族乐队中，笛子是最重要的吹奏乐器，合奏、重奏、独奏均可一马当先。

随着时代的发展，今日又创制出一种两端可以套接的横笛，这是笛子发展史上的一个重大革新，从而解决了因气温变化造成笛子音高不准的现象，使笛子这一传统的吹奏乐器焕发出新的生命力。

竖 笛

竖笛是一种单管多孔竖吹的乐器，古代亦称之为笛、箫管等，大约到了明代才有将古之竖笛称为箫者。清《律吕正义后编》云："明时乃直曰箫，不复有竖篴。今箫长一尺八寸弱，从上口吹，有后出孔。笛横吹，无后出孔。则今之箫乃古之笛，信矣。"近世亦沿用此名，谓之箫或洞箫。

竖笛在汉以前就已经出现，现在已发现的汉代陶俑中就有吹奏竖笛的乐伎。由于竖笛和横笛的形制非常的相似，所以在壁画中的不鼓自鸣乐中，是无法将二者区分出来的。只有在飞天伎乐、天宫伎乐、经变乐舞、民俗乐舞中通过演奏者不同的姿态，可以将二者加以区分。竖笛竖吹，而横笛为横吹。

关于箫之一名只是明代以后的一种叫法。古代的箫，是指多管单孔的排箫，是与此形制完全不同的另一种乐器。《尔雅》中云："大箫谓之言，小者谓之笙。"

横笛与竖笛　天宫伎乐　莫285窟　（西魏）

《说文解字》中云："箫，参差管乐，像凤之翼。"《广雅》中又云："箫，大者二十四管，小者十六管，有底。"由此可见，这里所说的箫都是指多管的排箫而言，而非单管竖吹之箫。

壁画中的竖笛最早见于北魏时期，主要出现在天宫伎乐和飞天伎乐中。

在莫高窟285窟中有一组天宫伎乐，这也是西魏时期比较有特点而且具有一定代表性的天宫伎乐。在其伎乐中演奏着各种乐器，其中有一个乐伎在吹奏竖笛，姿态非常娴雅。

从此图中可以看出乐伎头戴宝冠，上身半裸，肩披彩带，身踞阁楼之中。他两手持笛而竖吹，尤其是口形和手指按音孔的动作非常写实、逼真，反映了当时的实际情况。另外，从这一伎乐图中还可以看出在当时就已经是竖笛和横笛在一起合奏了，这也完全证明了当时人们对竖笛和横笛的概念是非常清楚的，并没有出现将二者混为一谈的现象。

竖笛是中国最为传统的吹奏乐器之一，在几千年的流传过程中一直久传不衰。这种乐器由于制作材料较多，便于采集，加工工艺相对而言比较简单，所以普及率非常高，因而受到人们的喜爱。

壁画中除了飞天伎乐、天宫伎乐中出现了竖笛外，尤其是在大型的经变乐舞中竖笛出现得也比较多，而且经常与横笛、筚篥等吹奏乐器同时出现在一个乐队之中。这说明竖笛在当时不仅在民间广为流传，在乐队中也是常用之器。

在榆林窟25窟的经变乐队中淋漓尽致地表现了一位吹竖笛者悠然自得的姿态，尤其是演奏者的形态非常传神，不仅展现了外在的形式美，而且也体现了他当时的内在心情。

竖笛　经变乐舞　榆25窟　（中唐）

排 箫

排箫是一种编管吹奏乐器，产生的历史十分久远。这种乐器随着漫长的历史发展，时兴时衰，时隐时现，经历了一个比较复杂的发展过程。

可以说，中国管乐器的产生与人们的生活习惯有着密切的联系。在生产和生活还处在原始社会时期，人们的日常生活中以肉食为主，就是在吃肉吸髓时往往会发现通过吸和吹能使骨管发出一种声音来，久而久之，人们便会根据这一原理逐渐试制出一种简单的吹奏乐器来。浙江余姚河姆渡出土的七千多年前的骨制乐器，以及在河南发现的距今七八千年的骨笛，这些实物的出土和发现充分反映了最初吹管乐器的产生及发展过程。

至于最初产生的是单管多孔的笛，还是单管编组的排箫，以往在学术界有不同的看法。沈知白先生认为："乐器的发展是从多管到独管，而不可能从独管到多管，因为多管是一种比较简单原始的乐器，由一管一音组成多管以便吹奏，在一管上开若干孔，以取得若干管的作用，这是一种相当进步的方法，但若上述一管一音假定是可以成立的，发展过程应是：单管（一管一音）——多管（龠，筲乐器）——单管（篪、篴）类乐器。"从原始状态下的情况推理，沈先生的推断是不无道理的，但是，从河南发现的骨笛已有七八千年的历史，而这支骨笛已具有七个孔，事实已证明编管乐器要晚于单管多孔的篪。

一种乐器从创制到成熟需要经过一个较长的发展过程。从现在的实际情况来看，骨制吹奏乐器的产生奠定了中国吹奏乐器的基础。

但是，排箫究竟产生于何时，由于历史久远难以考其详细根源，根据现有的文献记载，大概可以推定在商周之前。《尚书·益稷》篇中有"箫韶九成，凤凰来仪"的记述，可见那时的乐舞已用排箫作为伴奏乐器，因此，我们将此乐器的产生年代推定在商周之前应该是毫无疑问的。

排箫在古代有时也简称为"箫"。宋代时文献中始称云箫或排箫。朱熹《朱子语录》中说："今之箫管，乃是古之笛，云箫方是古之箫。云箫者，排箫也。"

关于"箫"的称谓在一个时期常有混淆，人们将编管之排箫和单管竖吹之洞箫统称为箫。隋唐时期将二者已明确区分，排箫称之为箫，单管多孔竖吹之洞箫称之为竖笛。所以朱熹说"今之箫管，乃是古之笛，云箫则专指排箫而言"。古代时期的乐器命名或以声，或以形，或形声兼备，亦有以制作材料命名的。排箫显然是从形和声两方面而命其名的。"排"是指形状而言，由多个竹管排列而成，"箫"代

表了这种乐器的发声特点，正如《宋史·乐志》中所说："列其管为箫，聚其管为笙。凤凰于飞，箫则像之；凤凰戾止，笙则象之。"

排箫大小有别，长短不一，音高不同。《尔雅·释乐》："大箫谓之言，小者谓之筱。"晋代人郭璞曰："大箫谓之言，二十三管，长尺四寸。小者谓之筱，十六管，长尺二寸。""言箫"与"筱箫"不仅形制大小不同，而且音量大小亦不同。李巡曰："大箫声大者，言箫也，小者声扬而小，故言筱。筱，小也。"

据现存文史资料和图像资料考察分析，古代有两种形状完全不同的排箫。一种是由长短不同的管子渐次排列，其形状为一头长一头短，正如《说文解字》中所云："箫，参差管乐，像凤之翼。"这种形制的排箫管底洞通，上端为吹孔，下端为散音孔。另一种是"底箫"，所谓的"底箫"与前者有所不同，在其结构上发生了根本性的变化，就其形状而言，前者是以长短不一的竹管编组而成的，而后者竹管的粗细长短却是完全相同的。在发音方法上也有不同，杜佑《通典》中云："前代有洞箫，今无其器。蔡邕曰：'箫，编竹有底，以密蜡实其底，而增减之，则和。'然则，邕时无洞箫矣。"《广雅》中也云："箫，大者二十四管，小者十六管，有底。""洞箫"与"底箫"除形制有所不同外，其主要反映在调律的方法有根本的区别。"洞箫"的音高取决于竹管的长与短，相对而言，管长发音低，管短发音高；"底箫"的管长都是相同的，其调节音高方法不是由管子的长与短所决定，而是采取以塞蜡之多少增减管内壁的长度，"底箫"正是采用了这种方式调节音律的。

"洞箫"与"底箫"的根本区别就是发声的原理有所不同。"洞箫"是通过气流对管壁的振动，使声音从管的下端发出；"底箫"的下端是用蜡密封的，既所谓的有"底"，其发声的原理是通过气流的振荡回旋之后从上端发出，也就是说，"底箫"的吹孔和发音孔是同一个孔。

为什么会产生"洞箫"和"底箫"两种不同形制的排箫，其原因是"洞箫"与"底箫"各有特点。"洞箫"发音在管子的下端，其音量大而传声远，但制作比较复杂，尤其是数据计算精度要求比较高，音律校正完全取决于竹管的长短，所以制作难度比较大。而"底箫"的音高取决于塞蜡之多少，便于音律校正，但它的缺点是回旋发音方式，音色和音量都受到一定的影响。

壁画中的排箫既有"洞箫"也有"底箫"，大小不同，管数多少也不一样，少者只有几管多者则达二十余管。排箫是壁画中常见的一种乐器，在飞天伎乐、天宫

伎乐、不鼓自鸣乐以及大型的经变乐舞中都有，大小不同，各种形制的排箫在壁画中就有数十件之多。

排箫（洞箫） 莫320窟 （初唐）

莫高窟320窟中飞天所吹奏的排箫就是典型的“洞箫”。从图中可以看出，此排箫共有十支不同长短的管子，由长及短依次排列，从绘画的透视角度观察，此排箫整体上呈现出一定的弧度，飞天两手握持排箫与其他飞天组成一个乐队形式，遨游在空中尽情地演奏。

在壁画中的经变乐舞中，排箫也是一种常用的吹奏乐器。由于经变乐舞的绘制是一个复杂的过程，因此，画工在绘制时都需要认真细致地考虑，把握全面的布局，并对所画的事物有一定的了解，正是处于这种原因，经变乐舞中所画的乐器一般情况下都是比较准确的。当然这只是相对而言，并不是说所有的乐器都画得非常准确一丝不差，因为画家对音乐了解的程度不同，会直接影响到所画乐器的准确性。

莫高窟154窟经变乐舞中的排箫，是壁画中最大而且也是管数最多的一支排箫，管数多达近三十个。此排箫为文献中所说的“洞箫”，由不同长度的竹管组成，管子也是由长及短依次排列。上为吹孔，下为音孔。与320窟飞天中的排箫相比，前者是文献记载中最小的排箫，后者却是文献记载中最大的排箫，它不仅反映了当时的实际情况，也是一个时代的代表之作。按文献中的记载都说是前代有“洞箫”，唐代只有“底箫”而无“洞箫”。

排箫（洞箫） 莫154窟 （中唐）

从壁画中所看到的实际情况，唐代时期仍然是“洞箫”多于“底箫”，尤其是大型的经变乐舞中很少见到使用“底箫”。

从唐代壁画中看到的“底箫”最为清楚的

当属莫高窟45窟盛唐壁画中的排箫。这支排箫用于大型的经变乐舞中，是一支排箫中典型的“底箫”。从下图中明显可以看出，此排箫的竹管似乎都是一样的长短，与“洞箫”有着明显的区别和不同。

排箫（底箫） 莫45窟 （盛唐）

值得关注的是，画工为了让人们真正了解此排箫的发声特点，有意将排箫的上吹口充分地外露出来，以展示此排箫的发音是从上端发出的，而不像“洞箫”是从下端的管口发出的。这支排箫充分展示了“洞箫”与“底箫”的不同之处。

另外，莫高窟468窟经变乐舞中所使用的排箫，以及榆林窟16窟飞天演奏的排箫都是属于“底箫”类。虽然榆林窟16窟飞天所演奏的排箫一边长一边短，但是，两种管长度都是一样的，而不像“洞箫”的吹管是渐长或渐短的，这种区别是非常明显的。

从文献中可知，“洞箫”与“底箫”不是同一时代的产物。那么，究竟是“洞箫”在先还是“底箫”在先，历来都是众说不一。按杜佑《通典》云：“前代有洞箫，今无其器。”这说明“洞箫”应该出现在先，而“底箫”在其后。

排箫（底箫） 榆16窟 （五代）

田边成雄先生在他所著的《中国音乐史》中说：“箫管为中国及马来南洋诸岛通行之乐器，竹管之下端以密蜡塞底，依蜡分量之多少，而定

空气之部分，依次调律，一管仅出一音。至周以后，不以密蜡作底，其管洞通，名为洞箫，后世通常省略洞字仅呼为箫，其实箫与洞箫，实为根本不同之乐器也。”

排箫（底箫） 莫468窟 （五代）

显然，二说是相互矛盾的，一说前代有“洞箫”而无“底箫”，另一说则是前代有“底箫”而无“洞箫”。杜佑《通典》云：“前代有洞箫，今无其器。”若按杜佑所说，唐代已不存在“洞箫”，而事实上并非如此。从壁画中所看到的情况，无论是“洞箫”还是“底箫”，在唐代时期都是同时存在的，从唐代时期的壁画中既可看到“洞箫”，亦可看到“底箫”的踪影。这说明在当时“洞箫”与“底箫”是同时存在的，“底箫”并未完全取代“洞箫”。

从排箫发展的实际情况看，应该是“洞箫”出现在先，“底箫”在后。然而，“底箫”的流传时期并不是很长，其主要流行于隋唐以及五代时期。在此以后，“洞箫”的流传再次渐盛，宋代时期仍比较流行“洞箫”。《宋书·音乐选》云：“列其管为箫，聚其管为笙。凤凰于飞，箫则像之；凤凰戾止，笙则像之。”这种形似凤凰欲飞的箫正是指“洞箫”而言。

为什么会再次出现广泛使用“洞箫”，而风靡一时的“底箫”会逐渐销声匿迹呢？其主要原因是经过一个时期的实际使用后，人们在实践中充分认识到，虽然“底箫”在调节音律上占有绝对的优势，但由于发音方式有一定局限性，所以音色和音量都不及“洞箫”优越。

尽管“洞箫”在制作上比较麻烦，尤其是定律比较繁琐复杂，但其音色及音量明显优于“底箫”，正是由于这种原因，当时的乐工最终还是选择了音响效果好的“洞箫”，而不再单一追求调律方便的“底箫”。所以，宋代以后仍流行的是“洞箫”。

不同的时代不同的乐舞中，使用的排箫大小有别。汉应劭《风俗通义》云："箫，其形参差，像凤之翼，十管，长一尺。"《隋书·音乐志》："箫，十六管，长二尺。"《太平御览》："箫，尺二寸。"《通典》引曰："箫，像凤之翼，十管，长二尺。"《文献通考》中载："燕乐箫二十一管，清乐箫十七管。"由此可见，古代有十管、十六管、十七管、二十一管、二十四管等不同大小的排箫。

从现有的图像资料以及文献记载和出土实物中考察，可知我国古代排箫的形制曾有过几次较大的发展变化过程。最初的形状为一头长一头短，竹管由短渐长按序排列，音律也是由低渐高，如湖北曾侯乙墓出土的两支排箫即是如此。隋、唐时期流行的为直排形的"底箫"，这种排箫的竹管长短粗细基本相同。

大约到了元代以后，出现了一种"几"字形的排箫，这种"几"字形的排箫仍属"洞箫"，但排列方法与前者均有所不同，其特征是两边的管子长而中间的短，现故宫博物院所藏清代排箫就是最典型的一个。

由于几种排箫的形制不同，其音序排列亦不相同。显而易见，最初的排箫的音序是由低渐高。

隋唐时期的排箫虽然改其形制，但音序排列形式仍沿用前代之法，只有清代时期的"几"字排箫改变了传统的音序排列，低音在两边，高音在中间。所以，《清史稿》中载："排箫，以竹为之，其形参差像凤翼，十六管，阴阳各八，上开山口单吹之，无旁了孔。自左而右，列二倍律（夷则，无射），六正律以协阳均。自右而左，列二倍吕（南吕，应钟），六正吕以协阴均。其器音序排列自左而右为倍夷则，倍无射，黄钟，太簇，姑洗，蕤宾，夷则，无射。自右而左为倍南吕，倍应钟，大吕，夹钟，仲吕，林钟，南吕，应钟。"采取这种音序排列方法是为了便于吹奏。

排箫是我国最古老的编管乐器，历经几千年的发展过程，其形制美观，古朴雅致，富有浓郁的民族风格，它充分显示了我国乐器发展的悠久历史。所以，在1956年举行的全国音乐周上，根据排箫的形制，将它定为代表我国音乐文化发展的标志——乐徽。

角

角是一种号鸣式乐器，它与其他吹奏乐器的最大不同之处就是吹嘴无簧舌，其发声的原理是气流通过对管壁的振动而产生的声音。

角　莫302窟　（隋）

最原始的角可能是在劳动生活中发现的，人们将牛角经过一定的加工磨制，作为一种简单的吹奏乐器。1979年曾经在山东莒县大米村遗址发现过呈弯牛角形的陶号，其为新石器时代的遗物。可见，人们在很早以前不仅用牛角制成号角，而且模仿牛角的形制，专门用陶土烧制成可以变化大小的号角，可以想见，从牛角发展到用陶土烧制号角要经过一个相当长的过程，这充分说明号角产生的历史是非常久远的。

由于最早的角是非常简单的，只是为了发出一种呼叫的声音而用于现实生活当中，也可能是在放牧中发出一种信号，以便召唤和指挥某种牲畜。因为，在现在的一些放牧过程中也常有采用这种方法的。

角　莫275窟　（北凉）

从壁画中所看到的角，大致有三种不同的形制，一种是比较长大而呈弯形的，一种是直筒形的，还有一种是由小渐大呈喇叭形的。这三种形制的角出现在不同的时代，反映了角的发展演变过程。

壁画中最早出现的角见于莫高窟275窟的供养伎乐中。这个窟是莫高窟最早建造的洞窟，所以，洞窟中的壁画可谓开敦煌艺术之先河，具有十分重要的研究价值和历史意义。从此图中可以看出，四个供养伎乐身穿长袍，头戴少数民族风

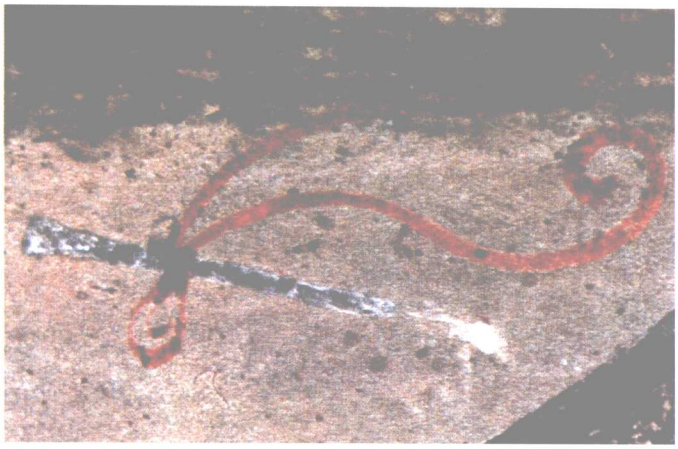
格的小帽，毕恭毕敬，列队而立。前面的两个人手持长大的号角正在吹奏，后面的两个人手捧鲜花在殷切地等候，它所反映的是一个热烈喜庆而又隆重的场面。尤为突出的是，两个乐伎所演奏的号角看上去比较长、大，而且呈弯形，形似放大了的牛角。由于其器的形制比较长、大，所以，尽管从壁画中分不出角是用什么材料制作的，但完全可以排除它是兽角的可能，因为兽角无论如何也没有这么长、大，故此，从它的形制来判断，我认为它很可能是一种用金属制作的号角。这种形制的号角在当时的河西一带流传甚广。《旧唐书》中云："西戎有吹金者，铜角是也，长二尺，形如牛角。"视其壁画中的号角，与文献中的记载完全相符。

在唐代的壁画中还出现了一种形制非常特别的画角，这种形制的画角，一改前代之弯形，而是一种直筒形的。这种形制的画角，最早只见于莫高窟156窟南壁下端的《张议潮统军出行图》中。张议潮为敦煌人氏，他在晚唐时期曾领导本地人发动起义，一举推翻了长达七十余年的吐蕃政权，并逐步收复了整个河西地区，使割据了几十年的河西地区重归唐朝的版图，由于功勋卓著，被朝廷任命为河西节度使。这组庞大的出行图就是反映了当时载歌载舞，热烈庆贺的场景。在这一出行图中，走在最前面的就是鼓号队，伎乐分两列而行，左右各有两支号角和两面鼓。从图像中可以清楚地看到，四支号角都是彩绘而成的，上面绘制了不同的图案，装饰效果非常突出。同时，这也说明号角在唐代时期已有了很大的发展。

画角与鼓　莫156窟　（晚唐）

壁画中还出现一种形似喇叭形的号角，这种形制的号角与前者有所不同，它一头小而另一头大，大的一头明显呈喇叭口形。

莫高窟112窟中的不鼓



铜角　不鼓自鸣乐　莫112窟　（中唐）

自鸣乐以及安西榆林窟10窟中的不鼓自鸣乐中所出现的号角，都是属于喇叭形的号角。从壁画中的表现形式看，这种形制的号角大约出现于初唐时期，虽然112窟是中唐时期的壁画，它并不能说明这种乐器就是中唐之物，可以说，它实际产生的时间可能要早于此。因为，在一般的情况下，一种乐器产生之后必然要在社会中流传一个时期，尔后才有可能被画入壁画之中。

榆林窟10窟中的不鼓自鸣乐，是西夏时期的绘画作品，它所反映的应该是西夏时期存在的事物。从中可以看出，莫高窟112窟中唐代时期的号角与榆林窟10窟中西夏时期的号角比较，其形制是完全相同的，说明这种形制的号角在一个相当长时期都比较流行。

壁画中的号角，只出现在不鼓自鸣乐和出行乐中，大型的经变乐舞中从未出现过。究其原因，这可能受制于号角本身发音的局限性，因为当时的号角还不能吹出完整的音节来，所以也就无法达到乐队演奏的要求。

号角作为一种乐器经常用于鼓吹乐中，其音色浑厚，传声悠远，可以起到振奋人心的作用。随着时代的发展，角的材料也在变化，陈旸《乐书》中云："革角长五尺，形如竹筒，本细末，大唐卤簿及军中用之。或以竹木，或以皮，非有定制也。候景园壹成当用之，大抵胡部俗部通用之器也。"

铜角　榆10窟　（西夏）

笙

笙是一种多簧多管的吹奏乐器，这种乐器历史悠久，是我国最早的簧管乐器之一，至今已有三千多年的历史。

长嘴竽　莫404窟　（隋）

在出土的甲骨文中，就发现了笙的代称“和”。《尔雅·释乐》中云：“大笙谓之巢，小者谓之和。”晋郭璞释为“大者十九簧，小者十三簧（和笙）”。汉许慎《说文解字》也云：“笙十三簧，像凤之身也。正月之音，物生故谓之笙。大者谓之巢，小者谓之和，从竹生声。”《宋书·音乐志》中云：“十九簧至十三簧曰笙。”

除此之外，与笙基本相同的另一种乐器叫竽。笙与竽的基本结构和形制相差无几，主要的差别在于簧管的多少。相对而言，竽的簧管多，形体比较大，笙的簧管少形体相对比较小。所以，《说文解字》中云：“竽管三十六簧也。”《旧唐书·音乐志》中云：“竽管三十六，宫管左右。和管（和笙）十三，宫管居中。”另外，从一些图像资料和出土实物中发现，竽与笙除了簧管的多少不同外，还有一个明显的特征，即竽的吹嘴显然要比笙的吹嘴细而长。

笙　莫154窟　（中唐）

从壁画中所看到的竽和笙其形制大致相同，由于壁画中所看到的只是一个平面的图像，像竽、笙这样的乐器是无法以绘画的形式完整准确地表现

出来。加之有些图像比较模糊，也有部分乐器在当时描绘得比较粗略。

从这个意义上说，我们对竽和笙的判断，也只能从它的基本形态上分析判断。如此而言，也就不免会发生判断失误和不太准确的可能性。

从壁画中所看到的竽和笙，从目前考察的结果看，在历代不同的洞窟壁画中大约有三百余件之多，这个数目足以说明它在古代乐舞中的重要地位和广为流传的盛况。

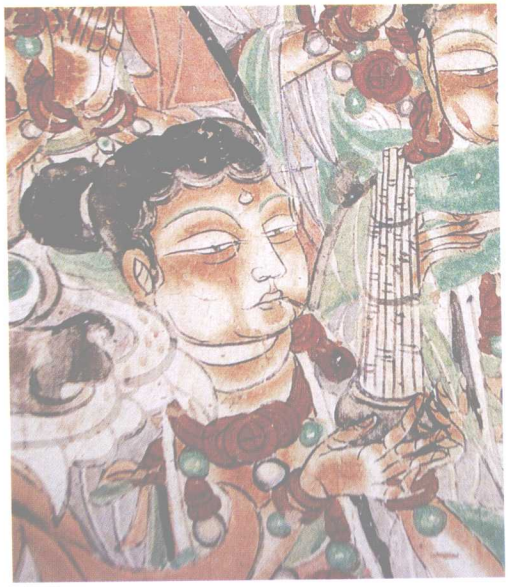
这种乐器在早期的飞天伎乐、天宫伎乐中出现得比较少，而出现最多的是在大型的经变乐舞以及民俗乐舞中，所以，这种乐器在唐代时期的壁画中出现得最多。

笙　榆25窟　（中唐）

莫高窟404窟中飞天所演奏的这种乐器，其吹嘴特别细长，虽然管数模糊不清，但从它的形体大小以及吹嘴的长度来判断，此乐器应该是竽而不应该定为笙。

莫高窟154窟经变乐队中所使用的笙及榆林窟25窟经变乐队中所演奏的笙，都是出现在大型的经变乐队之中，由此可见，在当时的乐队中笙的使用是非常广泛的。

榆林窟19窟中有一组菩萨伎乐，描绘得十分生动，不仅人物形象栩栩如生，而且对每一件乐器的细部也勾画得非常详细准确。

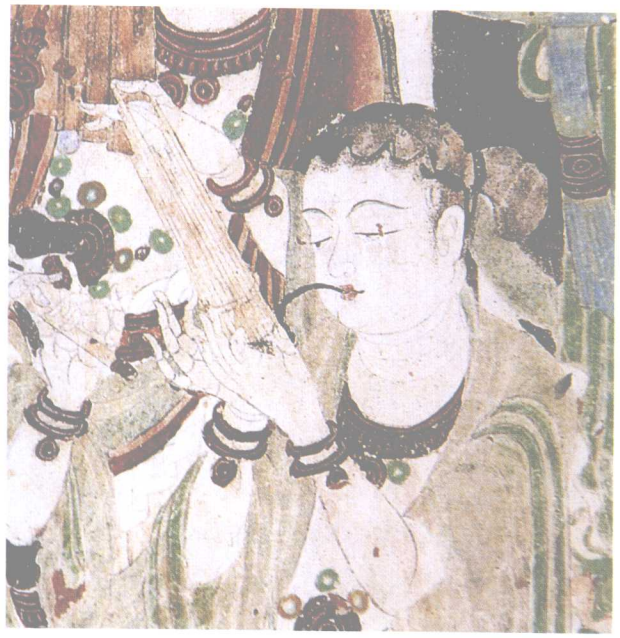


笙　榆19窟　（五代）

由于经变乐舞的写实性强，也可以

说就是当时乐舞演出的真实反映，所以经变乐队所使用的乐器都是实际存在的。

莫高窟159窟供养伎乐中的吹笙者表现了另一种不同的形式。这是一组立式演奏的乐队，在其乐队中有拍板、篪和笙。从图像中可以看出这件笙的吹嘴细长而呈弯曲形，演奏者两手捧笙，指法灵活，神情专注，视图而大有听乐之感。



笙　莫159窟　（中唐）

笙的主要结构由三部分组成，即：簧管（笙苗）、匏（即笙斗）、吹嘴。自笙产生以来，随着时代的发展，人们不断地对其进行革新和改造，使其更加完善。最初的笙管（即笙苗）多以芦管制作，后来逐步发展到以竹管制作。匏（笙斗）用一种自然长成的葫芦制作，由于匏的大小无法人为地进行控制，这必然会影响到笙的音高和音量，所以，到了唐代，将匏由原来用葫芦作改为用木头作。《旧唐书·音乐志》中云："今之竽、笙，并以木代匏而漆之，无复音矣。荆、梁（凉）之南，尚存古器。"

当然，壁画中的乐器只能看其外形，对于它的内部具体结构就很难了解了，而出土文物中的实物却展示了它的基本结构。目前，我们所能看到的实物就是湖北随县曾侯乙墓中出土的六件战国初期的匏制乐器，这也是在我国发现最早的匏制乐器，其器已有大小之分，大者为十八簧，中者为十四簧，小者为十二簧。另外，在湖南长沙马王堆一号汉墓中曾经出土了一件十二根笙管的匏制乐器，笙斗（匏）、笙嘴为木制。从这件实物来看，木制匏在汉代就已经出现，并非是在唐代才出现。

经过三千多年的发展，随着时代的变化和科学技术的进步，笙这一古老的吹奏乐器也在不断地发展创新，除了传统的形制外，如今又出现了高音笙、中音笙、低音笙以及加键笙等许多形制各不相同的笙，为民族音乐的发展发挥了重要的作用。

筚 篥

筚篥，古代亦名悲篥，因发声比较低沉悲凉而得名。筚篥是一种单管竖吹的簧管乐器，这种乐器壁画中出现甚多，飞天伎乐、不鼓自鸣乐及经变乐队中均有，尤其是大型的经变乐舞中使用比较多，壁画中这种乐器有百余处，总数多达百余支，仅次于横笛的数量。

关于筚篥的起源，自古至今众说纷纭，莫衷一是。日本林谦三先生所著《东亚乐器考》中说："关于这乐器初见于中国的年代，久行汉代之说。其实并无证据根据，只是以后人附会于汉时羌人吹角之说。本来凡是这类有打合簧（复簧）的乐器，全都是起源于西方的，其前身就是汉代已经知道的胡笳，而名叫筚篥的乐器却是六朝以后才传入的，仅仅因为汉代已有其同类的乐器，便将筚篥这乐器传入中国的年代也推到汉代乃是错误的，可以渊至汉代的，只是打合簧气乐器的传入中国这一总的事实。至于筚篥的语源，有的学者抬出了土耳其的同类语来，可还有不能肯定其为直接语源之处。我则因其音韵的特殊关系，以为语源出于龟兹语。以传说论，以筚篥的母国论似乎都以原出龟兹的说法较为合理。"

其实，林谦三先生也只是以汉许慎《说文解字》中对"觱篥"的解释而作出的另一断定。许慎《说文解字》云："觱，羌人吹角也。"林谦三认为"从古说来看，屠也，觱也，筚也，都不会是筚篥"。由此而断定筚篥产生于六朝时期，就此说而言，不能说这一断定就是完全正确，这只能说是一家之言。

据文献记载，"筚篥"、"悲篥"、"必篥"都只不过是同物异名而已。如果说汉代已经有了胡笳之类的乐器，那么，我认为筚篥非常有可能在汉代就已产生。

《乐府杂录》中云："筚篥者，龟兹国乐也。曰悲篥，有类于笳。"唐李颀《听安万善吹筚篥歌》一诗："南山截竹为筚篥，此乐本自龟兹出。流传汉地曲转奇，凉州胡人为我吹。" 由此可知，筚篥是《龟兹乐》中常用的乐器。林谦三先生所说"筚篥"语源为龟兹语，这与《乐府杂录》中"筚篥者，龟兹国乐也"的记载是相一致的。然而，尽管林氏之说从《乐府杂录》的记载，但由于历史记载中始终纷繁杂乱，没有一个非常准确的定论。所以，完全肯定地说出自于龟兹，似乎有失偏颇。如果说筚篥在汉代就已出现的话，那《乐府杂录》所记也已是几百年之后的事，误传之嫌亦在所难免。

当然，由于历史记载中历来就比较含混不清，所以，我们现在要得出一个客观准确的结论，其难度之大是可想而知的。但是，有一点我认为是可以肯定的，筚

篥最早应该是出自中国西部的少数民族之中，因为文献中大都记载筚篥为“胡人”之乐。“胡人”实际上就是当时各少数民族的统称。《旧唐书·音乐志》载：“筚篥，本名悲篥，出于胡中。”可以说，筚篥的产生与当时的自然条件有一定的关系。古代生活在中国西部的少数民族大都以放牧为生，茫茫草原一望无际，水草茂盛，羊肥草美，湖水荡漾，芦苇丛生。正是处于这种生活环境，牧人长期生活在这里，久而久之他们利用当地生长的芦苇，试制成一种可以吹奏的乐器。但是，筚篥不一定是最早发明的吹奏乐器，卷芦叶而吹之有可能在先，在此基础上才有可能进一步发明出了“筚篥”等少数民族特有的吹奏乐器。

具体地说，“笳”产生在先，在“笳”的基础上，又逐步发展为多音孔的筚篥。唐段成式《觱篥格》中云：“觱篥，本名悲篥，以角为之，后乃以笳为首，以竹为管，所法（发）者角音，故曰角。”《旧唐书》载：“筚篥，有类于笳”。这些记载都说明筚篥与笳有相似之处，筚篥以竹为管，以笳为首，是在笳的基础上发展而来的。卷叶为笳，经过一个阶段的发展之后，改其旧制，而以羊角为管，以芦为头。所以，《乐府杂录》中云：“（鼓吹部）又即有哀笳，以羊角为管，芦为头也。”“觱篥”之“觱”，亦为之“悲”。许慎《说文解字》云：“觱，羌人吹角也。”所谓羌人吹之“觱”者，并非铜制之“角”，而正是流行于中国西部少数民族中的“笳”，亦为“胡笳”。

《丹铅总录》云：“幽风一之曰觱发，二之曰栗烈。后人虽诵之，不知觱发何以为风寒？栗烈何以为气寒？按《说文解字》“觱，羌人吹角也。其声悲栗故名觱篥。冬日寒风聚发，其声似之，所以风寒谓之觱发也。觱篥，与〈诗〉意合。”其说以为，悲而寒为“觱”，从而又谓之“觱篥”。

筚篥　莫285窟　（西魏）

据文献记载，西域胡人常吹筚篥用以惊吓马群。《旧唐书·音乐志》载：“筚篥，本名悲篥，出于胡中，其声悲。亦云，胡人吹之警中国马。”这里所说的“胡”，是泛指当时中国西部的少数民族。

笙簧　莫428窟　（西魏）

除了用以惊吓马匹外，笙簧作为乐器主要还是用于乐舞的演出中，而且是一件个性突出，音色特别的伴奏和独奏乐器。在当时的乐舞演出中以及民间生活中流传非常广泛，尤其是当时的《龟兹乐》《西凉乐》中常用这种乐器。敦煌是《西凉乐》流传之地，所以笙簧在这里流传盛广，壁画中出现了如此多的笙簧图像正是说明了这一点。

笙簧有大小之分，大者长而谓之大笙簧，小者短而谓之小笙簧。不同大小笙簧其音响效果也不同，大者长而发音低，小者短而发音高，犹如笛子中的梆笛与曲笛。笙簧为单管竖吹之器，然而，它与竖吹之笛有所不同，笙簧是簧管乐器，其头为芦制哨片，吹奏时将哨片（即簧）含在口中。笙簧管壁开八孔，前七后一，亦有九孔者，前七后二，以大小而应律吕。

唐代还流行一种双笙簧，其形制与笙簧相同。所谓双笙簧者，是把两支同样的单笙簧并列在一起，吹奏时发出两个相同或不同的音，至于这种笙簧是否会发出和声音程已不得而知，但是，双笙簧的存在的确是事实，陈旸《乐书》载："安国乐，有双笙簧，《唐乐图》所传也。"

从莫高窟壁画中所看到的最流行的还是单笙簧，而双笙簧几乎没有发现。

莫高窟85窟中的化生伎乐是一组乐舞形式的组合，乐伎和舞伎相间，形式非常特别。在乐伎中有一吹奏笙簧者，乐伎上身赤裸，肩披彩带，坐于莲台之上尽情地吹奏。

莫高窟428窟中有一吹奏笙簧的飞天，这也是早期壁画中出现的笙簧图像。

笙簧　莫154窟　（中唐）

笙簧　榆25窟　（中唐）

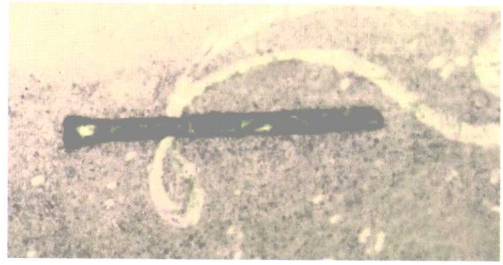
壁画中的笙簧不仅出现在飞天伎乐、天宫伎乐、不鼓自鸣乐中，尤其是大型的经变乐舞中出现得最多。这说明在当时的乐舞演出中，笙簧是非常重要的伴奏乐器。因此，笙簧和横笛同样是经变乐舞中不可缺少的吹奏乐器。

莫高窟154窟《报恩经变》中有一组大型经变乐舞。此乐队共由十六人组成，乐队中除使用了其他乐器之外，其中就有一吹奏笙簧者。

一般来说，壁画中的飞天伎乐、天宫伎乐、不鼓自鸣乐中的乐器描绘得比较简单，因为这时画家主要为了表现人物的形象美。相比之下，经变乐舞中的乐器描绘得比较准确完整。

随着时代的发展，笙簧的制作材料也在不断地更新。从历史的发展过程看，笙簧曾用过三种不同的材料，即芦苇笙簧、竹管笙簧和唐代时期出现用银子制作的笙簧，其音色非常优美，令人赞叹不已。

另外从文献记载中可知，笙簧所用的哨片（即簧）曾经也有过改进。最初为芦苇制作，后来又改以桃树皮或杨树皮制作。唐段成式《觱篥格》云：“又有剥杨树皮卷成觱篥，以竹为管而吹之，亦有用桃皮者，南蛮多用芦叶卷吹。” 笙簧的形制基本上都是直管形的，这是我们的一贯概念。然而，在莫高窟92窟中唐时期的壁画中却出现了一种极为罕见，形制非常特别的笙簧。从图中可以看出这支笙簧与众不同之处，主要是在其下端为喇叭形。这也是壁画中唯一出现的一支特异形笙簧。



笙簧　莫92窟　（中唐）

那么，这支笙簧是画家的虚构还是确有其器存在，这是最关键的一个问题，如果看成是画家的笔误，说明实际

笙簧　莫201窟　（中唐）

上根本就不存在这种形制的笙簧，如果说不是画家的笔误，那么，我们就可以毫无疑问地予以肯定。

就此看来，我认为这是画家根据当时的实际情况而画的。因为，从壁画中所看到的千余件乐器，无论描画得粗略还是比较精细，但有一点是可以明确肯定的，那就是从目前的情况看，没有一件乐器是虚假的，由此推断这种笙簧存在应该是真实的。

另外，据林谦三先生《东亚乐器考》中所展示的《皇朝礼器图》中的廓尔喀部的觱篥图像，与莫高窟92窟中的笙簧完全相同，由此说明，这种笙簧实际上就是存在的。这种形制的笙簧，为后来诸如唢呐之类的乐器发展奠定了一定的基础。

还有一个值得关注的问题。莫高窟92窟中的笙簧可谓是笙簧发展史上的一个创新，而且这种形制的笙簧具有一定的优点，对扩散音量发挥了重要的作用。然而，这种笙簧的发展却十分缓慢，而且在当时流传得不是很广泛，尤其是大型的经变乐舞中几乎没有出现，这也是一个值得令人深思的问题。

从壁画中所看到的情况是，在当时最为流行的还是未加喇叭口的笙簧。榆林窟25窟经变乐舞中的笙簧就是这种笙簧。

莫高窟201窟乐伎所演奏的笙簧形制比较特殊，也是壁画中极为少见的一种形制，从图中可以看出，这支笙簧有卷制而成的痕迹。文献记载桃皮和芦苇制作的笙簧是卷制而成的。至于当时究竟用什么材料制作，这从壁画中是难以判断的。

缠式笙簧　榆16窟　（五代）

另外，榆林窟16窟菩萨乐伎所演奏的笙簧，是一种缠式笙簧，这种笙簧在早期壁画中

未曾出现过，而只有在晚唐以后的壁画中才时有出现。由于西北地区非常干旱，空气干燥，因此竹制和木制乐器容易破裂，为了防止这种情况的发生，经常采取用细丝缠绕的方式保护乐器。所以在当时不仅出现了缠式竹笛，还出现了缠式筚篥。

随着时代的发展，筚篥这一乐器的称谓也在不断变化，从“悲筚”、“必篥”、“筚篥”等，以至后来又称之为头管、管子。管子这个名称一直沿用至今，再未改变。一种乐器产生之后，相应的就会产生一批技艺高超的演奏家，这也是音乐艺术发展的一个基本规律。

汉代兴起“鼓吹”、“横吹”等军乐形式，角、笳、筚篥都是军乐中最主要的吹奏乐器。隋唐九、十部乐中，龟兹乐、疏勒乐、安国乐都用有各种大小不同的筚篥。《西凉乐》中杂以胡乐，因此，筚篥亦是《西凉乐》常用之器。

唐代时期筚篥已在中原流传甚广，而且涌现出了一大批技艺高超的演奏家，他们之间相互交流，竞相献艺，为此还发生过一段趣事佳话。段安节《乐府杂录》载：“德宗朝有尉迟青，官至将军。大历中，幽州有王麻奴者，善此技，河北推为第一手，恃其艺倨傲自负，戎帅外莫敢轻易请者，时有从一事姓卢，不记名，台拜入京，临岐把酒，请吹一曲相送，麻奴偃蹇，大以为不可。从一事怒曰：‘汝艺亦不足称！殊不知上国有尉迟将军，冠绝今古。’麻奴怒曰：‘某此艺，海内岂有及者耶？今即往彼，定其优劣。’不数月，到京，访尉迟青，所居在常乐坊，乃侧迁僦居，日夕加意吹之，尉迟每经其门，如不闻。麻奴不平，乃求谒；见阍者不纳，厚赂之，方得见通。青即席地令坐，因于高般涉调中吹一曲《勒部羝》。曲终，汗浃其背。尉迟颔颐而已，谓曰：‘何必高般涉调也？’即自取银字管，于平般涉调吹之，麻奴涕泣愧尉，曰：‘边鄙微人，偶学此艺，实谓无敌，今日幸闻天乐，方悟前非。’乃碎乐器，自是不复音律也。元和、长庆中，有黄日迁、刘楚材、尚陆陆皆能者。大中以来，有史敬约，在汴州。”

筚篥的音色深沉，传声悠远，善于表达忧伤悲切的思想感情，它反映了当时人们的思想感情，所以深得人们喜爱。

同时，在这个时期也涌现出了一批演奏技艺高超的艺人。唐张祜《筚篥》诗云：“一管妙清商，纤红玉指长，雪藤新换束，霞锦旋抽囊。并揭声犹远，深含曲未央。坐中知密顾，微笑是周郎。”

西凉著名的音乐家安万善技艺超群，名振中原，所以唐代李颀的《听安万善吹筚篥歌》赞颂了他精湛的演奏水平，诗云：“傍邻闻者多叹息，远客思乡皆泪垂。

世人解听不解赏，长飚风中自来往。龙吟虎啸一时发，万籁百泉相与秋。忽然更作渔阳掺，黄云箫条白日暗。变调如闻杨柳春，上林繁花照眼新。岁夜高堂列明烛，美酒一杯声一曲。”张祜《听薛阳陶吹筚篥歌》云：“紫清人下薛阳陶，末曲新笳调更高。无奈一声天外绝，百年已死断肠刀。”由此可知，此器音色绝妙，感人至深。

随着文化的交流，筚篥在唐朝时期就传入日本，并用于雅乐之中，一直流传至今。筚篥是随着唐代乐舞的传播而传入日本的。元代以后，这种乐器只有在民间时有流传，吹者以自娱为主，很少用于乐队之中。

时至今日，这一被人们淡忘了很久的乐器又获得新生，在一些人的努力之下，并在原来筚篥的基础上又创制出了九孔十一孔加键筚篥。

法 螺

法螺是一种传统的吹奏乐器。又名螽、海螺，因佛教中常用之，亦称梵贝、法螺等。这里我们把它称之为法螺，是因为它出现在佛教壁画之中。

其器上大下小，两手捧吹，发声呜呜，音色浑厚。敦煌壁画中出现甚多，飞天伎乐、天宫伎乐、不鼓自鸣乐及经变乐队中均有出现，可看到的洞窟有272、185、220、112、85、248、249、154、98、100等。

最早出现这种乐器的是莫高窟272窟，为北凉时期的壁画。由此可见，这种乐器在当时已经广泛使用。

法螺　莫272窟　（北凉）

莫高窟248窟是北魏时期的壁画，在此窟的天宫伎乐中所吹奏的海螺，亦可谓是壁画中最早出现的法螺。在这组天宫伎乐中演奏着各种不同的乐器，而贝只是其中的一种。

贝是磨平了尖作为吹口，只能发出一种呜呜的声音，在乐队中也只是一种无固定音高的乐器，所以，在天宫伎乐中出现这种乐器似乎还可以理解，而在大型的经变乐舞中出现这种乐器就比较难以理解。因为唐代时期的乐舞非常繁荣达到了相当高的水平，而且乐器的制造以及演奏水平也达到了很高的水平，就是在这样一种情况下，乐队中仍然

使用了一种没有一定音高的乐器，这实在是难以适应当时乐队演奏的需要。莫高窟112窟伎乐所演奏的法螺是用于一大型的经变乐队之中。此乐队共有六人组成，有打击乐、吹奏乐，也有弹拨乐。法螺直接参与乐队伴奏的情况并不只是112窟的经变乐舞，而是在其他的经变乐舞中也有。

法螺　莫248窟　（北魏）

那么，法螺这种只能发出一个呜呜声的乐器，在乐队中究竟发挥什么样的作用，这是我们所要关注的一个问题。《旧唐书·音乐志》云："贝，蠡也，容可数升，并吹之以节乐，亦出南蛮。"宋陈旸《乐书》中也云："贝，蠡之大者也。今之梵乐用之以和铜钹，释氏所谓法螺。"明代王圻《三才图会》："即以螺之大者，吹作波啰之音，盖仿佛于笳而为之者。"由此可知，法螺的确经常用于佛事活动中，而用在大型的乐队中也只是起着一种音色的变化和节奏性的作用。

法螺　莫112窟　（中唐）

埙

埙是一种用陶土烧制而成的吹奏乐器，故名陶埙。

埙的历史已经非常的久远，从现已发现的出土文物中可知，这种乐器至今已有七千多年的历史了，可以说，埙是我国最早出现的吹奏乐器之一。

由于埙的历史非常久远，而且有很长的传承历史和发展过程，因此，在民间有着广泛的流传基础，所以古代遗留下来的文物也就比较多。从目前所出土的实物看，浙江杭州河姆渡

遗址发掘出的埙，据考证距今已有七千年的历史，虽然比较简单，只有一个吹孔，不具备完整的音节体系，但它毕竟展示出了我国最原始埙的形制。西安半坡村仰韶文化遗址中曾经出土过两个陶埙，其中一个只有吹孔，另一个有一个音孔并能吹出一个小三度。在山西万泉县荆村和太原市郊义井村中，也曾经发现过四五千年前的两音孔陶埙，而且能吹出三个不同的音来。

虽然埙在我国出现得很早，但发展的过程却比较缓慢。从河姆渡发现的七千年前的单一吹孔埙到山西发现的两音孔埙，大约经过了近三千年的历史，这的确是一个非常漫长的过程。

在20世纪70年代，甘肃省博物馆考古队曾在玉门火烧沟发掘出二十余枚造型别致的鱼形多孔陶埙。这些彩陶埙是新石器时代的遗物，不仅形制独特，造型美观，而且音孔也有所增加，最多者已有三个按音孔，可以吹出四个不同的音来。

埙的基本定型大约到了晚商时期。河南辉县琉璃阁殷墓出土的大小陶埙以及河南安阳小屯殷墓出土的武丁时的陶埙，都具备了五个按音孔，从测音的实际结果表明，这些埙已完全具备了绝对的音高概念。可以说，埙是由一孔逐步增加到多孔，经过几千年的发展过程，才达到了真正意义上的乐器标准。

作为乐队中一种实际演奏的乐器，埙在壁画中出现得比较少。遍观壁画中所有的乐器图像，可以认定的埙也只有屈指可数的两件，这两件埙分别出现在莫高窟220窟南壁《西方净土经变》下端的经变乐舞中和榆林窟25窟南壁《观无量寿经变》下端的经变乐舞中。

这种乐器很早以前就在包括敦煌在内的河西地区流传，而在壁画中的飞天伎乐、天宫伎乐，以及其他形式的乐舞中却始终未曾出现过，这是一个只得关注的问题。

埙　莫220窟　（初唐）

莫高窟220窟完成于唐贞观十六年，是初唐时期的代表性洞窟。在该窟南壁下端的经变乐舞中有一个由十六人组成的大型乐队，在该乐队中使用了一只埙，这也是莫高窟壁画中唯一出现的一只埙。从乐伎所吹奏埙的形状看，吹口似乎比较尖，没有明显地表现出埙的吹口，这可能是画家在绘制时的疏忽所致。

由于这种乐器在壁画中出现得非常少，所以在以往的论述中不约而同地认定为法螺（贝），实际上的确是一个误会。我认为，从它的形状来判断不是通常的法螺（贝），而是真正意义上的埙。因为，壁画中的法螺都是上大而下小，这一点从壁画中可以看得非常清楚，而这件乐器所展示出的却是上小而下大，而且为平底，其形状与埙的形制基本相同。

从另外一种意义上说，埙是一种历史非常悠久的乐器，在民间的流传非常普遍，从玉门火烧沟出土的陶埙就已充分地证实，这种乐器早在新石器时代已在这一带流传，敦煌和玉门是近邻，相信这种乐器也必定会在敦煌流传过。因此，壁画中出现这种乐器应该是现实生活的真实反映，所以也是不足为奇的。

埙　榆25窟　（中唐）

如果说，莫高窟220窟壁画中的埙是因画家在绘画时的疏忽而没有准确地表现出埙的形状，那么榆林窟25窟经变乐舞中所表现的埙，却比较准确地展示出埙的特征。榆林窟25窟是晚唐时期的绘画作品，这组经变乐舞是整个晚唐时期壁画乐舞图像中最有代表性的一组。因此，经变中的乐舞描绘得非常细致精准。

这组乐队，共由八个乐伎组成。从图像中可以看出，吹埙的乐伎嘴唇紧闭，锁定口风，双手抱埙，手指似乎在灵巧地变换着，展示出他正在吹奏的姿态。尤其是手指的按孔动作，表现得非常真切自然，灵活多变。

如果说前者似乎有些勉强，那么后者则基本上是清楚的，埙的基本特征一览无余地表现了出来。

然而我们所了解到的是，在以往所有的介绍中仍然是一概而论，将此认定为法螺。如此看来，疏漏之处已是显而易见的。

埙的音色悠长而深沉，在乐队中使用的并不是很多，是一件颇具特色的独奏性乐器。

古代敦煌及整个河西一带所流行的是节奏明快、热烈奔放的《西凉乐》，因此，虽然埙在这一带早已流传，但在乐队中却很少使用。壁画中的经变乐舞中之所以很少出现这种乐器，其原因也就在于此。

东汉许慎《说文解字》中云："埙，乐器也。以土为之，六孔。"古代的埙有大小之别，而且音孔的多少也有所不同。

关于埙的大小尺寸，东汉应邵《风俗通义》中云："埙，烧土为也，围五寸半，长三寸半。有四孔，其二通，凡为六孔。"清郝懿行《尔雅义疏》："埙，烧土为之，大如鹅子，锐上平下底，形如秤锤，六孔。小者如鸡子。"又《尔雅》注曰："埙，锐上平底，形象秤锤。大者如鹅子，声合黄钟大吕也。小者如鸡子，声合太簇夹钟也。皆六孔。与篪声相谐，故曰埙篪相应。"

篪

篪是一种单管多孔的吹奏乐器，这种乐器在中国已有相当久远的历史，其流传的历史至今已有三千多年，也是中国最古老的一种传统吹奏乐器。

篪，早在我国的《诗经》《楚辞》中就有所记载。关于篪的大小，《尔雅》中云："大篪谓之沂。"郭璞注："篪，以竹为之，长尺四寸，围三寸，一孔上出。横吹之。"又《广雅》："篪，长尺四寸，又云尺二寸者。"《三礼图》引《旧图》云："雅篪长尺四寸，颂篪长尺二寸，是大篪即雅篪也，小篪即身个颂篪也。"由于时代的不同，篪的大小及孔数的多少也有所不同，或曰六孔，或曰七孔，或曰八孔，亦有九孔或十孔的，大大小小，形形色色，各有不同。

《旧唐书·音乐志》中云："篪，吹孔有觜如酸枣，横笛，小篪也。汉灵帝胡笛，五胡乱华，石遵玩之不绝音。"《宋书》云："有胡篪出于胡吹，则谓之。梁胡吹歌云'快马不须鞭，反插杨柳枝。下马吹横笛，愁杀路旁人。'此歌舞原出北国，之横笛皆去觜，其加觜者谓之义觜笛。"

从《旧唐书》中的这一段记载来看，似乎仍然有些不清楚，因为书中说“横笛，小篪也”。从外形上看，篪与笛都是单管多音孔的横吹乐器，二者的确非常相似。但是，如果说古代既有笛，又有篪，而且二者又是同时存在的，这就说明二者之间是有一定区别的，并不是同物异名而已，也是不可相互替代的。

那么，篪与笛的区别究竟在何处。据文献记载，可知二者的区别不仅在管壁上所开的孔数不同外，更主要是有两个明显的区别：一是笛子的吹孔和音孔是平行的，而篪的吹孔和音孔不在一个平行线上；二是笛子的一头是堵塞的，另一头是洞开的，而篪两头都是堵塞的，即为之“有底”。宋陈旸《乐书》中云：“篪，有底之笛也。横吹之。”据现存的清代实物可知，其形制为一孔上出（即吹孔），与其他按音孔不在一个平面上。两头封闭，这与陈旸《乐书》中的记载完全相同。

其实，篪与笛的最大不同之处就在于“有底”或“无底”。也就是说，“有底”者当谓之篪，而“无底”者才是名副其实的笛。正是由于篪与笛的外形非常的相似，所以自古至今时有将二者混为一谈的现象存在，至使二者概念不清，经常发生误会和曲解。

由于篪与笛子的形制结构不同，所以发出的音色也是各不相同。相对而言，篪的声音比较深沉低婉，而笛子的音色却比较幽雅明亮。《世名》云：“篪，唬也。声从孔出，如婴儿唬声也。”《太平御览》（五百八十）引舍人曰：“大篪，其声悲沂，锵然也。”由此可知，篪的音色是比较低婉而又深沉的，所以善于表达一种郁闷悲切的心情。

壁画中出现了不少的篪，从外形看上去的确与横笛非常相似，如果不仔细辨认，很难将二者区别开。从壁画中所看到的篪，似乎是吹孔和音孔都在同一个平行线上，至于每一个篪究竟为多少孔，由于壁画颜色的脱落以及当时绘画时的简略等原因，现在已是很难辨别清楚，所能看得清楚的也只有“有底”或“无底”。“有底”者即视为篪，而“无底”者则视为笛。这也是二器之间最根本最明显的区别之一。

莫高窟159窟供养伎乐中的篪，也是壁画中比较清楚的一支。这一乐队共由三人组成，乐伎所演奏的乐器中有笙、拍板，还有一支篪。从图中可以看出，这支篪的形制及吹奏方法都与横笛非常相似，如果我们仔细地观察就会发现这件乐器的两头应该是堵塞的，尤其是在有音孔一边的末端明显有一个小圆形的塞子，塞住了竹管的通口，这正是文献中所谓的“有底”之篪。这种形制的篪，在其他一些洞

窟壁画中也有出现，其表现形式也基本与此相同。

按文献记载，篪有大小之别，大者长而小者短。从壁画中所看到的篪，似乎也有长短之别，但由于所画的只是一些基本的形态，其大与小的分别，也只能根据人物的大小比例判断，长者为大，短者为小，故此而已。

虽然篪在我国已流传了相当长的时间，但实际上早在唐朝已用之不多，只有在宫廷中时有用之，而在民间已基本上不太使用。究其原因，是因为在隋唐时期从西域不断地传入了许多非常有特色的乐器，这对中原旧乐器产生了很大的影响，并逐步取而代之，致使篪这样的传统乐器渐渐销声匿迹。

篪　莫159窟　（中唐）

弹拨乐器

壁画中的弹拨乐器种类繁多，大大小小，形形色色，数以百计，主要反映了北魏至元代的各种弹拨乐器。

竖箜篌

竖箜篌是一种弓形弹弦乐器。此乐器最初是由西域传入中国的，故又有胡箜篌、竖头箜篌之称。《隋书·乐志》中云："今曲项琵琶，竖头箜篌之徒，并出自西域，非华夏之旧器。"

关于这种乐器何时传入内地其说各有不同，有人认为这种乐器传入内地的时间比琵琶晚一些，大约是魏晋时期，但据有关史书记载来看，竖箜篌在汉代时期就已传入。《后汉·五行志》中云："灵帝好胡服、胡帐、胡床、胡坐、胡板、胡箜篌、胡笛、胡舞，京都贵戚皆竞为之，此服妖也。"《旧唐书·音乐志》云："竖箜篌，胡乐也，汉灵帝好之。"由此可见，所谓的"胡箜篌"，实际上就是竖箜篌。如果《后汉书·五行志》中的记载是完全正确的话，据此推断，竖箜篌由汉代时期传入内地是完全可信的，从时间上看，这与丝绸之路开通的时间也是相一致的。

竖箜篌的图像最早出现在古埃及，大约是公元前遗留下来的图像。由此可见，这种乐器产生的历史相当久远。

关于竖箜篌传入的具体路线，日本林谦三先生在他的《东亚乐器考》中说："（竖箜篌）这个乐器，原是一路经过中亚，一路经过缅甸而传入（中国）的。"竖箜篌的形制为半木梳状，下面施横木，用以柔弦，共鸣体呈一弓形，一弦一音，其弦数的多少决定了音域的宽窄。关于竖箜篌的弦数，《旧唐书·音乐志》中云："（竖箜篌）体曲而长，二十有二弦，竖抱于怀，用两手齐奏，俗谓之臂箜篌。"《通典》中云："竖箜篌，胡乐也，汉灵帝好之。体曲而长，二十二弦。竖抱于怀中，用两手齐奏，俗谓之擘箜篌。"宋吴自牧《梦粱录》中云："竖箜篌高三尺，

形如半边木梳，黑漆镂花金装画台座，张二十五弦，一人跪而交手擘之。”

从上述记载中可知，唐代的竖箜篌多为二十二弦，而宋代的竖箜篌多为二十五弦。相比之下，宋代的竖箜篌制作更为考究，不但弦数增加音域扩展，而且精雕细刻，金装彩绘，装饰美观，较之唐代的竖箜篌更为精致。

《元史·礼乐志》中也云：“箜篌，制以木，阔腹，腹下施横木，而加轸二十四，柱头及首，并加凤喙。”竖箜篌为一轸一弦，一弦一音，二十四弦为二十四个不同的音。

竖箜篌　莫248窟　（北魏）

竖箜篌是壁画中常见的一种乐器，在飞天伎乐、天宫伎乐、不鼓自鸣乐以及大型的经变乐舞中常有出现，且数量居多，其总数约有二百件，这个数字可为古代之最，同时也反映出了当时这件乐器流传盛广的实际状况。壁画中的竖箜篌大小不一，形制多样，大者近一人高，而小者则不足大者的一半，其弦数的多少也不一样，最多者近三十根，少者仅有几根。

竖箜篌　莫285窟　（西魏）

大小不一，弦数多少不同的原因主要取决于用途不同。一般情况下，室内乐队中所使用的比较小，而室外使用的箜篌比较大。

莫高窟248窟天宫伎乐所演奏的竖箜篌，是壁画中最早出现的竖箜篌图像。从该图像中可以看出，这件箜篌的体积并不大，是一件小型箜篌，只有十余根弦，其形制与文献中“箜篌，制以木，阔腹，腹下施横木”的记载完全相符。

竖箜篌　莫220窟　（初唐）

另外，莫高窟285窟飞天伎乐所演奏的竖箜篌，反映了西魏时期竖箜篌的特征，其形制基本上与北魏时期的形制没有多少变化，只是弦数比前者有所减少。

当然，壁画中竖箜篌的弦或多或少，不尽一致，这种情况在壁画中是普遍存在的一个问题，其原因是弦的多或少完全取决于画工描绘时的疏细不同。因为壁画中所反映的主要内容是佛教题材，而乐舞不是壁画中的主体形式，只是起着一种点缀和渲染气氛的作用。所以画工在描绘时的随意性比较大，尤其像竖箜篌这种多弦乐器，往往会出现多画几根弦和少画几根弦的情况。

从壁画中看，早期壁画中竖箜篌的形制基本上保持了西域的原有特征，大约到了隋代以后，尤其是唐代，竖箜篌的形制才有了较大的改进，不仅弦数有所增加，而且形制也有了一定变化，使其更加趋于完善。

莫高窟220窟经变乐舞中的竖箜篌是一大型乐队中使用的箜篌。从图像中看，这件箜篌画得比较精细准确，真实地反映了当时的情况。从图像中可以看出，这件箜篌的体积比较大，弦数有十余根。乐伎席地而坐，将箜篌放在腿上，用两手弹奏。

与早期壁画中的箜篌相比，这件箜篌的半木梳形更为突出，其弧度明显有所变化。如果说前者接近于三角形的话，而后者的弧度是非常明显的，要比前者的弯度大得多。

莫高窟225窟不鼓自鸣乐中的竖箜篌描绘得非常完整，不仅每一根弦清晰可见，而且箜篌上的彩绘图案以及装饰都表现得淋漓尽致。从这件箜篌的形制看，与莫高窟220窟经变乐舞中所使用的竖箜篌属同一种类型。

竖箜篌　莫225窟　（盛唐）

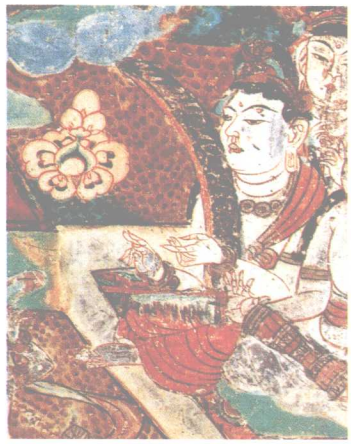
竖箜篌　莫92窟　（中唐）

莫高窟92窟不鼓自鸣乐中竖箜篌的形制与以上几种箜篌有所不同。主要是共鸣体的下端与横木连接处由大而小，这种形制的箜篌出自中唐时期，也是竖箜篌的一种革新。从这件箜篌的形制看，与宋陈旸《乐书》中所绘的竖箜篌白描图是完全相同的。由此可以推断，这种形制的箜篌大约出现于中唐（763—821年）时期，而且在其后相当长的一个时期都比较流行。

莫高窟45窟经变乐舞中的箜篌，展示了当时乐队中实际所使用的箜篌，所以写实性很强。尤其是将乐伎的演奏姿态描绘得惟妙惟肖，非常准确逼真。从图像中可以看出乐伎的两只手显得灵巧多变，他高超的演奏技艺，可从灵巧多变的手指上充分展现出来。

从壁画所展示的箜篌图像来看，古代时期的箜篌大小有别，不尽相同。因此可以说，当时的箜篌可能有高音箜篌和低音箜篌之分。由于体形的大小有所不同，所以音量的大小也必然不同。相对而言，大者的共鸣体大，所以音量也就大，而小者的共鸣体小，所以音量也就小。从壁画中看，大型乐队中所使用箜篌的体形明显较大，而小型乐队中所使用的箜篌的形体也比较小。莫高窟220窟经变中是一大型乐队，其箜篌的体形就比较大，而莫高窟45窟经变中是一中小型乐队，箜篌的体形明显要小于前者。

竖箜篌自汉代传入内地之后很受人们的喜爱，不仅在民间流传盛广，而且深得宫廷帝王的喜好，汉灵帝首当其冲。隋唐时期的宫廷乐舞中，箜篌是主要的弹拨乐器。据《新唐书·礼乐志》所记，唐代十部乐中的《安国乐》《疏勒乐》《西凉乐》《龟兹乐》等乐部中皆用竖箜篌作为伴奏乐器。由于这种乐器被广为传用，在唐代诗人的诗句里常常提及。杨巨源《听李凭弹箜篌》有“汉王欲助人间乐，从遣新声坠九天”，李贺的《李凭箜篌引》中也有“二十三弦动紫皇”之句，李凭是唐代有名的箜篌演奏家，精湛的技艺深得人们赞赏。



竖箜篌　莫45窟　（盛唐）

箜篌的图像在壁画中随处可见，绘有箜篌的洞窟有北朝时期的248、254、260、288、294等，及北魏以后的249、290、296、297、299、428、438、303、278、390、404、220、112、321等近百个洞窟的壁画中。

如此繁多的箜篌图像在壁画中出现，说明了这一乐器在传入内地以后曾在本地广泛地流传，而且用于实际的乐舞活动之中。正是由于这种原因为画工提供了有利的条件，使他们有所见闻，从而才有可能画入佛教壁画之中。

竖箜篌曾经传至朝鲜、日本等国家和地区，尤其是日本的雅乐中，在相当长的一个时期内使用了这种乐器。

据林谦三先生说，竖箜篌是在南北朝末年经由朝鲜而始传入日本的。日本正仓院现存两件唐传箜篌残物，这两件箜篌的形制构造大体相同，只是所用木料及调弦方法有所差别，故分别称为漆箜篌和螺钿箜篌。漆箜篌的槽和脚柱是桐木做的，响板（共鸣体面板）是“泽栗木”的，肘木是黑柿木。槽是用一块整木挖制而成。螺钿箜篌的肘木是桑木，其余均以桐木，槽的形状是下大上渐小，与敦煌壁画中箜篌形制基本相同。这两件古遗物虽然残破不全，但毕竟是现存最早的实物，为我们复制这种乐器提供了可靠的依据。

竖箜篌流传的历史上下千余年，大约到了明代以后逐渐消失。其原因是随着社会的发展，乐器制造工艺水平的提高，尤其是大型的弓形竖琴问世之后，从而取代了旧有的竖箜篌。

卧箜篌

在西域的竖箜篌传入中国之前，中国就存在着一种形似筝、瑟的乐器，即卧箜篌，实际上这种乐器大约是在筝瑟类乐器上发展而来的。《旧唐书·音乐志》中云：“箜篌，旧说亦依琴制，今按其形，似瑟而小。”唐白居易《云和诗》“非琴非瑟亦非筝，拨柱推弦调未成”就是指这种乐器。

卧箜篌　（东京国立博物馆）

关于卧箜篌的具体形制以及大小和尺寸，《体源抄》一书中云：“卧箜篌，长二尺九寸，上阔六寸，下阔五寸一分，其形似琴而小，施五弦，用拨弹之。但今图四弦也，柱诚似琵琶。”由此可知，卧箜篌并不大，长度只有二尺，仅有四根或五根弦。在其面板上的柱制也不同，有

十三个的，也有十二个的。一般的演奏方法和筝的演奏方法比较相近，以左指按弦右手弹拨，弹拨的方法也有不同，或用拨弹或用指弹。只有个别的情况有所不同，以左手弹弦，右手按弦。如日本东京国立博物馆所藏金铜透雕中的卧箜篌，就是其中最为典型的一例。由于卧箜篌只有四五根弦，其音域的宽窄完全取决于柱制的多少，相对而言，柱制多则音域宽，而柱制少则音域窄。所谓的柱犹如琵琶颈上面的项。

据记载，卧箜篌最早亦称为坎侯。《天中记》卷四三云："箜篌，一名坎亿侯。"《初学记》卷一六亦云："箜篌，一曰坎侯。"中国旧有之坎侯实为卧箜篌，西域所传称之为"竖箜篌"或"胡箜篌"。从字义上理解，竖箜篌和卧箜篌除了形制不同外，竖箜篌是立起来弹奏的，所以谓之竖箜篌，而卧箜篌弹奏时是平放着的，故而谓之卧箜篌。

卧箜篌音色也非常独特，具有筝、瑟、琵琶之特点，兼有几种乐器的韵味。《太平广记》中记载："于司空常令客弹琴，其嫂知音，听于帘下，叹曰：'三分之中，一分筝声，二分琵琶声，无本色韵，'"这与白居易诗句中的"非琴非瑟亦非筝"的描述完全相同。

关于卧箜篌的产生及名称的由来，据史书记载大都传为汉代人侯调依琴制成，故命其名。汉应劭《风俗通义》云："谨按《汉书》，孝武皇帝塞南越，祷祠太乙，后土，始用乐人侯调依琴作坎坎之乐，言其坎坎应节奏也，侯以姓冠章耳。或说空侯取其空中，琴瑟皆空。何独坎侯耶，斯论是也。《诗》云：'坎坎鼓我，是其文也。'"

《史记·封禅书》云："武帝塞南越，祷祠太一，后土，始用乐舞，益召歌儿，作二十五弦及空侯，琴、瑟自此始。"《宋书·乐志》也云："空侯，初名坎侯，汉武帝塞灭南越，祠太一，后土用乐，令乐人侯晖依琴作坎侯，言其坎坎应节奏也。侯者，因工作姓尔。后言空，音讹也，古施郊廓雅乐，近世来专用于楚声。"

至于此乐器究竟由侯调作还是侯晖所作，今已无法断言，但是卧箜篌产生于汉代时期，这一点却是可以肯定的，因为在此之前从未出现过这种乐器的实物及图像，也无明确的文字记载。

林谦三先生曾考定说："总而言之，相信汉代已有具备固定柱的琴瑟类，则据年代接近的一连串考古学资料，可以推知这乐器是具有四弦与十余柱而用木拨弹

奏的箜篌……琴与玄琴之间有着柱之有无的一大特点，而且琴以外的乐器里有类似玄琴的卧箜篌俨然存在，不能不承认玄琴是卧箜篌的统系。”又“（朝鲜玄琴）体形如琴，张六弦，有十六个固定柱，只通用于当中的弦，而其余的三弦各有其可移柱，是这样一种特殊的乐器”。按《风俗通义》《旧唐书》等史书记载，因卧箜篌最早依琴制成，所以其形制最早与琴制相同，后来经过不断发展变化，由琴制变为瑟制。

由此可见，今之朝鲜的玄琴虽然弦数多了几根，但置弦转调的方法仍保持了中国古代卧箜篌的形制。

卧箜篌自汉代产生之后流传非常广泛，曾风靡一时。据《洛阳伽蓝记》记载：“美人徐月华善弹箜篌，能为《明妃出塞》之曲歌，闻者莫不动容。永安中，与卫将军原士康为侧室，宅近青阳门，徐鼓箜篌而歌，哀声入云，行路听者，俄而成市。”《西京杂俎》中也云：“魏高阳王雍美人徐月华能弹卧箜篌，为《明妃出塞》之曲。”可见，其器亦具有极为丰富的表现力，哀声入云，催人泪下。

任何一种乐器的存亡都决定于它自身的功用如何。人们将通过长期的实践过程而定其优劣，优者可存，劣者必亡，这是事物发展的必然规律。正因为如此，相比之下由西域传入的竖箜篌占据主要地位，传习尤盛，不仅帝王如汉灵帝者好之，众臣更为欣赏，所以历来受其重用，歌舞伴奏不可少之，我国唐代的十部乐中多用此器。因而导致了中国卧箜篌逐渐被淘汰，大约宋代时已销声匿迹，人们已对此陌生，其后知者甚少。

卧箜篌虽然是中国传统之旧有乐器，但在壁画中却始终没有出现过，说明这种乐器在本地流传并不广泛。然而，在敦煌附近的嘉峪关魏晋古墓中，曾经出土的画像砖上绘有卧箜篌的图形，证实了这种乐器曾经在这一地区流传过。

凤首箜篌

自古至今，曾经出现过三种不同形制的箜篌，即竖箜篌、卧箜篌、凤首箜篌。而这三种不同的箜篌中，凤首箜篌的形制又最为特别，它是一种长颈弯形、首部装饰有凤头和其他不同饰物的弹弦乐器。在这三种箜篌中，只有卧箜篌是中国的旧有乐器，而竖箜篌和凤首箜篌都是从西域传入的。

《旧唐书·音乐志》对三种箜篌的不同作了较为详细的记载：“箜篌，汉武帝使乐人侯调所作，以祠太一，或云侯辉所作。其声坎坎应节，谓之坎侯，声讹箜篌。或谓师延靡靡乐，非也。旧说亦依琴制，今按其形，似瑟而小，七弦，用拨弹

凤首箜篌　榆15窟　（中唐）

之，如琵琶。竖箜篌，胡乐也，汉灵帝好之。体曲而长，二十有二弦，竖抱于怀，用两手齐奏，俗谓之擘箜篌。凤首箜篌，有轸如项。”杜佑《通典》中亦云：“凤首箜篌，颈有轸。”宋陈旸《乐书》中云：“凤首箜篌出于天竺伎也，其制作曲颈凤形焉。扶类，高昌等国凤首箜篌，其上颇奇巧也。”

敦煌壁画中的凤首箜篌，有饰凤首者，但也有不加饰凤首的，而装饰为其他形式的。文字记载往往会有一定局限性，凤首箜篌的形制究竟如何，这可从壁画的图像中看到。

壁画中的凤首箜篌出现在飞天伎乐和大型的经变乐舞中，出现的时间大都在唐代的壁画中，而在早期的壁画中却未曾出现过。

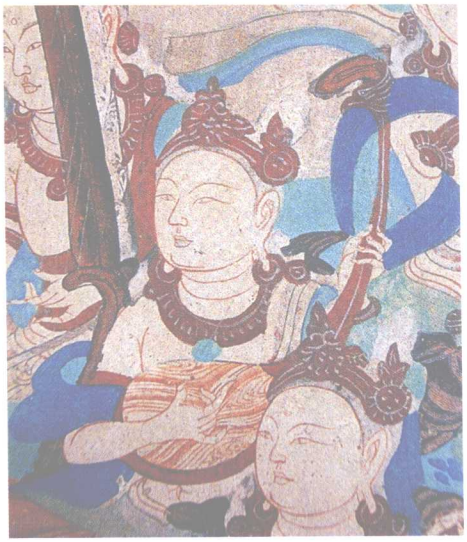
榆林窟15窟飞天所演奏的凤首箜篌是壁画中最早出现的凤首箜篌。从图中可以看出，飞天正在遨游空中，左手持琴颈，右手在用指弹拨。琴头为凤首形，琴体犹如一个弯形的圆梨形琵琶，琴颈特别细长，共鸣体看上去也是挖制而成。

莫高窟85窟中的凤首箜篌，是晚唐时期经变乐舞中所使用的凤首箜篌。由于这组经变乐舞的写实性很强，所以，我们可以把它看成是当时现实生活的真实反映。如果言之有理，说明这种乐器

凤首箜篌　莫85窟　（晚唐）

在当时是实际存在的，而不是画工随意臆造的。

莫高窟161窟飞天伎乐所演奏的凤首箜篌，无论是形制还是琴首的凤头装饰，与莫高窟85窟经变乐舞中的凤首箜篌基本相同，凤头，只有一弦，很像是一个弯形的琵琶。然而，所不同的是，此件凤首箜篌的共鸣体在中间，有一个圆形的散音孔，这种形式的出现还是不大多见。



凤首箜篌　莫85窟　（晚唐）

莫高窟327窟飞天伎乐所演奏的凤首箜篌，是宋代壁画中所展示的一种箜篌。它的基本形制与竖箜篌大同小异。但是，这件箜篌描绘得非常清楚，琴首上的凤头也描画得特别细致，凤冠及凤眼都描画得清清楚楚，而且特别传神。不同的是这件凤首箜篌共鸣体的面板上，有两个明显的月牙形散音孔。在其演奏方法上也略有不同，飞天以右手持琴颈，而用左手指弹弦，与众不同，恰好相反。

凤首箜篌　莫161窟　（晚唐）

关于凤首箜篌的形制，尤其是它的弦数的多少，是一个特别令人关注而又迷惑的问题。早期壁画中所看到的凤首箜篌都是只有一根弦。如果说凤首箜篌是一弦发一音的话，那么这种箜篌只有一弦而已，也就只能发出一个音了，作为一种乐器这显然是不可能的。

另外，从当时的乐器制造和音律学的实际状况分析，也是没有任何道理的。我认为，其原因可能是当时的画工只重视了这件乐器基本形状，而疏略了其细部的描绘，这种情况在壁画中也是屡见不鲜的，尤其是对各种乐器的描绘

更是如此。

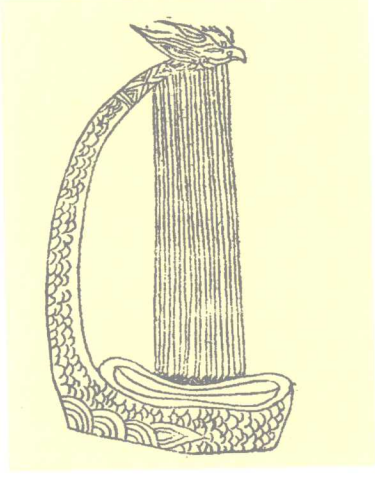
林谦三先生在其所著《东亚乐器考》中说："（凤首箜篌）不过只在朝廷仪典的燕享乐、贞元的骠国乐里用了一个时期，未能普及民间就消灭了，因之唐画家乃至密教画家的维那是加以想象而不免失却原意的。"

凤首箜篌　莫327窟　（宋）

可以说，仅凭画家的想象就画出一种乐器来，这种观点似乎有点太绝断。从壁画中所看到的情况，无论是哪一类乐器都有一定的实际根据，而绝非画家的随意想象和创造。进一步说，不要说是古代的画家，就是现代的画家仅凭想象画一种乐器也是有一定难度的。

当然，壁画中的乐器有时描绘得不是很准确，这种情况是经常出现的。但完全由画家想象画出一种乐器来，这种情况似乎是没有过的。因此我认为，凤首箜篌的存在不是虚拟的而是实际上存在的，由于这种乐器在当时流传不是很广泛，画家对此了解不是很详细，所以描绘得不准确这倒是实际存在的一个问题。

从另一个方面说，假若凤首箜篌是画家臆造的，那也不可能从唐代一直错画到宋、西夏乃至元代，从印度到中国再从中国到朝鲜、日本都是如此。不仅在佛教壁画中有之，而且在文献中也有明确的文字记载和图像资料。



凤首箜篌　陈旸《乐书》　（宋）

陈旸《乐书》中的凤首箜篌图形，展示了宋代时期凤首箜篌的具体形制。从此图中可以看出，这件凤首箜篌图像与唐代之物有了很大的变化，它的共鸣体不是琵琶形而是另一种形制，弦数增加到十余根，看上去更接近于现代的竖琴。

凤首箜篌的形制一直处在不断变化的过程中。最初在印度称之为维那，而且在其上面也没有凤头装饰物，只是到了中国以后才出现了在其上面加饰凤首的习俗。

凤首箜篌　榆3窟　（西夏）

从此以后，印度的维那在中国改称为凤首箜篌。

与陈旸《乐书》中的凤首箜篌图形比较相似的是榆林窟3窟中的凤首箜篌。此为不鼓自鸣乐中的箜篌，看上去也有十余根弦，只有头饰不同，没有凤首而是一个三钻状之物，其头饰与日本绘画中的凤首箜篌相似。

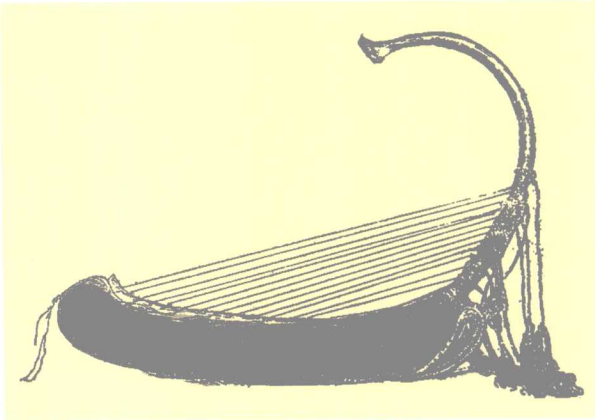
从陈旸《乐书》中的凤首箜篌及榆林窟3窟中的凤首箜篌看，这种乐器在宋代以后才逐步形成，确切地说，到了这个时期才达到了真正意义上的演奏实用价值。维那是早期印度的称谓，凤首箜篌是中国的统称。在中国，无论其器有无凤首的装饰均称之为凤首箜篌，这是对这一类乐器的称谓，而不在乎是否有无凤首的存在。所以，榆林窟3窟中无凤首装饰的也应称之为凤首箜篌。

除此之外，缅甸的凤首箜篌也没有凤首的装饰，但缅甸的凤首箜篌颈比较细长，共鸣体为槽形，而且又特别的长。

槽长的主要特点是可以多拉弦。相对而言，共鸣体越大拉弦数量就可增加，而共鸣体越小则拉弦数量就会越少。此图中的缅甸箜篌，其弦数显然是比较多的。

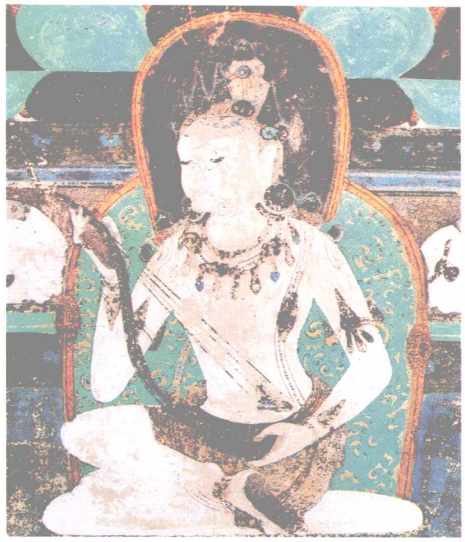
当然，凤首箜篌弦数的多少并不是完全取决于共鸣体的大小，而是根据实际的需要决定。

凤首箜篌自唐代壁画中出现之后一直延续到了元代。虽然数量不是很多，远比不上其他乐器数量，但能在几百年间的壁画中存在下来，由此也可以看出当时人们对这件乐器的喜爱程度。



凤首箜篌　缅甸

莫高窟壁画中最晚的凤首箜篌，出现在莫高窟465窟之中，是该窟中菩萨所持的一件凤首箜篌。而且这件凤首箜篌的形制非常特别，与前者有所不同。尤其是它的共鸣体，非常相似于梨形的琵琶。此乐器看上去只有四根弦，这似乎也存在着绘画者的疏漏之处。



凤首箜篌　莫465窟　（元）

凤首箜篌与竖箜篌的最大不同就在于共鸣体位置完全不同。竖箜篌的共鸣体是弯形的，而且在其上面，下面为系弦的横木。而凤首箜篌的共鸣体在下面，琴颈为弯形，二者恰好相反。

这种乐器在中国整整存在了几百年，它的影子多见于壁画之中，而且经过中国又传到了朝鲜和日本。

这个乐器虽然始终没有被广泛使用，但它为后来竖琴的发展和形成，奠定了良好的基础。

反过来说，也正是由于竖琴的形成，从而淘汰了流传千年的竖箜篌、凤首箜篌和中国传统的卧箜篌。

阮

阮，亦称秦琵琶，秦汉子，汉代称为批把。这是中国最早出现的弹拨乐器之一。晋人阮咸善弹此器，技艺高超，故而又将此器称之为阮咸。

东汉应劭《风俗通义》中云：“批把，谨按此近世乐家所作，不知谁也。以手批把，因以为名。长三尺五寸，法天地人与五行，四弦象四时。”应劭所云，“批把”者，正是后来的阮咸，而绝非指的是由西域传入的曲项琵琶。

在中国“批把”一名是最早时期阮咸的初名。只因后来传入了西域的曲项琵琶，为了与这种乐器的名称区分开来，西域曲项琵琶仍保持了原名，而中国传统的“批把”改称为阮咸。至于“秦汉子”、“阮咸琵琶”、“秦琵琶”等名称是这一乐器的专称，而最终比较统一的称谓叫“阮”。

傅玄《琵琶赋》中云：“（阮咸）《世本》不载作者，闻之故老云；汉遣乌孙公主嫁昆弥，念其道思慕，使工人知音者裁琴、筝、筑、箜篌之属，作马上乐……

杜挚以为，嬴秦之末，盖苦长城之役，百姓弦鼗而鼓之。”《旧唐书·音乐志》：“阮咸，亦秦琵琶也，而项长过于今制，列有十三柱。武太后时，蜀人蒯朗于古墓中得之，晋《竹林七贤图》阮咸所弹与此类，因谓之阮咸。”又，“琵琶，四弦，汉乐也。初，秦长城之役，有弦鼗而鼓之者。及汉武帝嫁宗女于乌孙，乃裁筝、筑为马上乐，以慰其乡国之思”。杜佑《通典》中也云：“秦修长城之役，百姓弦鼗而鼓之，并未详熟，实其器不到四厢。今清乐奏琵琶，俗谓之秦汉子，圆体，修颈而小，疑是弦鼗之遗制。”

从这些相关的文献记载中可以看出，关于阮咸的产生大约有两种原因：一是由秦代修长城时苦役以弦鼗改制而成；二是汉武帝嫁宗女于乌孙时，以慰其乡国之思，裁筝、筑而为之。

其实，二说似乎都比较勉强，附会之嫌犹存。相对而言，改弦鼗为阮咸的可能性大一些，而改筝、筑为阮咸的可能性要小一些，因为弦鼗的形制比较接近于阮咸，二者的形制很近似，其共同点都是圆体长柄，其差别是一者无弦、无轸，亦无品，而另一种则是有弦、有轸、有品，前者为打击乐器，后者为弹拨乐器，而筝、筑的形制则与弦鼗相差甚远，不易改制。

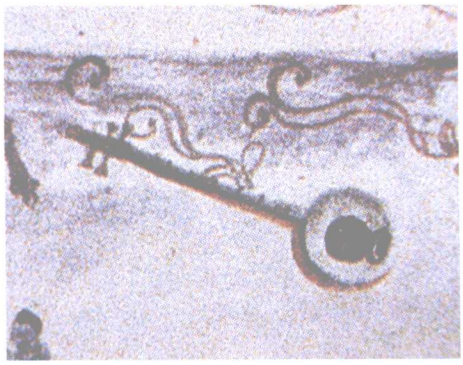
然而关于“弦鼗”之说，根据汉应劭《风俗通义》所云，这一乐器为“近世乐家所作”。这从根本上又否认了苦役改弦鼗之说。

据其他史书记载来看，秦代并没有出现过横抱式的弹拨乐器。因此，秦代修长城时由苦役制作阮咸的说法只是后人的一种猜测，毫无历史依据。正因为如此，在不明情况的前提下，所以人们又附会于乌孙公主嫁昆弥之上。

阮　莫285窟　（西魏）

但是，有一点是完全可以肯定的，那就是阮产生于汉代，这是没有任何问题的，也是无须质疑的。因为一种乐器只有在广泛流传的情况下，画家熟悉了才有可能被描绘到壁画之中。

敦煌地处边远地区，中原地区的文化要传播到这里，必然要经过一定的时间和过程，而在莫高窟北魏时期的壁画



阮　莫172窟　（盛唐）

阮　莫288窟　（西魏）

中就已出现了这种乐器，说明这种乐器早已在这里流传了，而且经过了一个相当长的时间以后才被画入壁画之中的。若按此推断，将此乐器的产生推至汉代，应该说是比较符合实际情况的。

莫高窟435窟飞天伎乐中的阮，也是壁画中出现最早的一件阮的图像。此阮圆体，长颈，由于时间长久的原因，颜色脱落，现已看不出此阮究竟为几根弦。然而，它所给我们提供的信息却是十分重要的，它使我们真正看到了这一乐器流传的实际情况。

除此之外，从莫高窟285窟飞天伎乐中的阮明显地可以看到有五个弦轸，虽然没有具体地画出弦的数量，但按此推断，毫无疑问应该是五弦阮。

从壁画中可以看出，传统的阮有四弦的，也有五弦的，这与琵琶似乎是对应的，有四弦琵琶也有五弦琵琶。

阮是壁画中常见的一种弹拨乐器，在飞天伎乐、不鼓自鸣乐、供养伎乐和大型的经变乐舞中多次出现过，其数量约百余件之多。

一般情况下，阮的共鸣体都是圆盘形的，而在莫高窟的壁画中还出现了曲项五弦花瓣形阮，这种阮的形制非常别致，与一般阮的形制不同。从某种意义上说，这种乐器可能是借琵琶之形的一种嫁接方式，从而形成了这种形制比较特别的阮。

阮　莫435窟　（北魏）

壁画中出现的曲项五弦花瓣形阮，最早见于莫高窟220窟的经变乐舞中。从图中可以清楚地看出，此阮的共鸣体要比一般阮的形体大，而且呈花瓣形，琴颈比较短，颈有四个犹如琵琶的品，五轸、五弦也都描绘得清清楚楚。

花瓣形五弦阮　莫220窟　（初唐）

另外，从此图中可以清楚地看到，乐伎将乐器横抱于怀，琴颈下斜，以左手按弦，右手指弹弦，其弹拨形式与当时琵琶的弹奏方法相同。

这种形制的阮在壁画中并不多见，除此之外，在莫高窟217窟中的不鼓自鸣乐中，也出现了这种花瓣形的阮。但由于画工的忽略，描绘得不是非常的准确，但是，可以看出也是一个五弦花瓣形阮，遗憾的是没有把弦轸描绘清楚。

由于这种形制的阮在壁画中不太多见，所以也有人认为，当时根本不存在这种形制的阮，可能是出于画工的臆造。

但是，我认为这种形制的阮是完全存在的，它反映了当时的实际情况，并非是画工的臆造。一是因为画工对这件乐器描绘得非常精确；二是这件阮的形制以及它的实用价值和基本要求，完全符合一般乐器的基本功能。

花瓣形阮　莫217窟　（盛唐）

另外，除了敦煌壁画中出现了这一乐器外，在新疆吐鲁番高昌的阿斯塔娜古墓壁画中，也曾经出现过这种形制的花瓣形阮。这幅图像，是斯坦因上个世纪在新疆考古时发现的，经考证，这幅图像也是唐代的遗物，与莫高窟壁画中的图像同属于一个时期。图中的花瓣形阮，似乎与莫高窟壁画中的花瓣形阮没有什么根本性的区别，其共鸣体亦为花瓣形，而且颈有四品，与莫高窟壁画中的花瓣形阮

新疆阿斯塔娜出土的花瓣形阮　（唐）

完全相同，有所不同的只是前者为曲项而后者为直项，头饰也不同，似火炬形。在共鸣体的面板上，还有两个对称向后的月牙形散音孔，这与唐代的琵琶又有点相似。但从总体上看，二者的形制是基本相同的。

由此看来，这不能说是一种偶然的巧合，而是反映了当时的实际状况，说明这种形制的乐器不仅在敦煌曾经流传过，而且也传到了当时的西域等地，它的身影能够出现在西域墓葬绘画中，可见它的流行程度了。

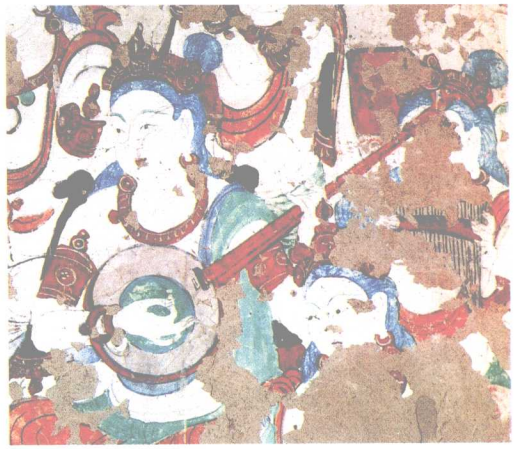
由于在两个不同的地区都出现了这种乐器，这更加使我们有理由相信它的存在的确是真实的，而且是毫无疑问的。

壁画中的阮有曲项的也有直项的，有长颈的也有短颈的。其头饰也有不同，或有饰物或不加饰物。壁画中的长颈凤首阮又是一种形制特别的阮，这种形制的阮虽然在壁画中不是常见之物，但它具有一定的代表性，同时也反映了当时阮的发展情况。

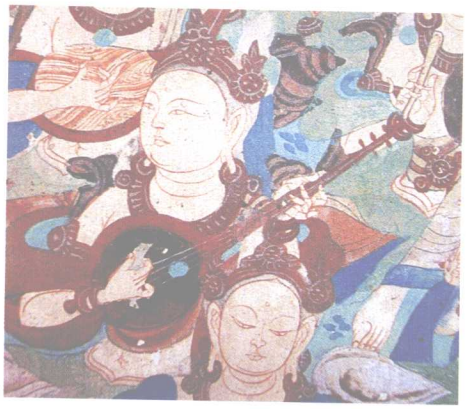
莫高窟159窟经变乐舞中的凤首阮，就是最典型的一个，这件阮的最大特点是琴颈特别的长，琴头为凤形。乐伎以左手按弦，以右手用指弹奏。在其共鸣体的面板中间有一个圆形的图案，这与琵琶面板上的捍拨形式是相同的，不仅有装饰的作用，还可以起到保护面板的作用。

莫高窟85窟经变乐舞中的阮，其形制与159窟中的阮有相似之处，但是，相比之下，后者的共鸣体稍小一点，而且阮的首部装饰也有所不同，前者为凤首形，而后者却是半月形，这种装饰的阮在壁画中也是很少见到的。

唐代时期的阮多种多样，是一个大变革的时期，有四弦阮、五弦阮，曾经还出现了六弦阮和七弦阮。



长颈凤首阮　莫159窟　（中唐）



阮　莫85窟　（晚唐）

《旧唐书·音乐志》中云："七弦，郑善子作，开元中进。形如阮咸，其下却少而身大，旁有少却，取其身便也。弦十三隔，孤柱一，合散声七，隔声九十一，柱声一。总九十九声，随调应律。"

林谦三在其《东亚乐器考》中说："按此记文，乃是阮咸的一个变种。具有七弦，十三柱，及第七弦专用的一个孤柱的乐器。胴侧有凹如吉他，便于持抱。"《宋史·乐志》云："四弦阮，增之为五，其名曰：水、火、金、木、土，则五材并用而不悖矣。""至道元年，乃增作九弦琴、五弦阮，别造新谱三十七卷。"

壁画中没有看到有七根弦的阮，但出现过有六个轸的阮，六个轸就意味着有六根弦，这是顺理成章的事，而这种阮只出现在不鼓自鸣乐中，大型的经变乐舞中和飞天伎乐未曾出现过，因此，这是一个令人非常迷惑的问题。

莫高窟217窟不鼓自鸣乐中的阮，是一件六轸直项阮。从此图中明显可以看出，在其器的上端有六个弦轸，而且在琴颈上画了品柱。共鸣体呈圆盘形，在其面板上有散音孔，面板上的捍拨为长条形，打破了阮为圆形捍拨的惯例，从壁画中看到的阮多为用指弹，这件阮也不是用指弹，而是用拨弹。尽管这件乐器无人演奏，但在阮的旁边特意画了一个拨子，以示此件乐器是用拨弹奏的。

阮咸大都以桐木或其他杂木制作，后来才有人创造出铜制阮。《新唐书·元行冲传》云："有人破古冢，得铜器似琵琶，身正圆，人莫能辩。行冲曰：此阮咸所作器也。命易以木，弦之，其声亮雅，乐家遂谓之阮咸。"

杜佑《通典》中也云："阮咸亦秦琵琶也……武太后时，蜀人蒯朗于古墓中得之；晋竹林七贤图阮咸所弹，与此类同，因谓之阮咸。蒯朗初得铜者时，莫有识之者，太常少

阮　莫217窟　（盛唐）

睿卿元行冲曰：此阮咸所造，乃命匠人改以木为之，声甚清雅。”

可以说，铜制阮的存在是一个事实，但杜佑《通典》所云似乎有点牵强附会，所以，林谦三先生在其所著《东亚乐器考》中说：“要为墓中附葬品的铜制琵琶，形似当时所存竹林七贤图中所弹的乐器，即以此为基础改造成新乐器，而命之名曰阮咸。然而有个不可解之点，元行冲（652—728年）当太常少卿的睿宗景云年间，一个南朝系琵琶的秦汉子是什么，应该不会不知道；而大家竟没人识得这乐器也太属离奇了。”

铜制阮咸与木制者形状虽同，但音色却有一定的差别。铜制阮是一个新的创造，虽然流传不是很广泛，但在每一个时期都出现过，一直保持到了近代。

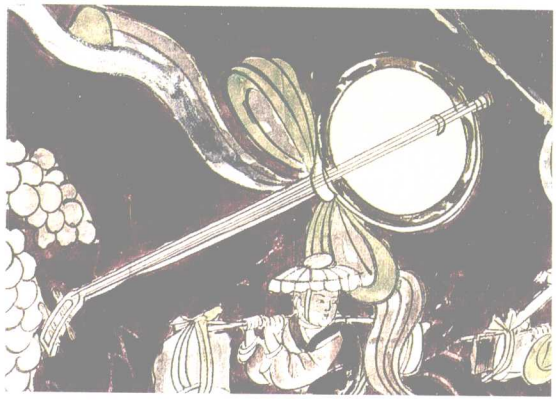
关于四弦阮和五弦阮的定弦方法，记述最为详细的是宋陈旸《乐书》，书云：“圣朝太宗旧制四弦上加一弦散吕五音（吕弦之调有数法，大弦为宫是正声，或为下徵，或为下羽）。阮类琴有浊、中、清三倍声，上隔四柱浊声也，应琴下晖。中隔四柱中声也，类琴中晖下晖。下隔四柱清声，类琴之上晖。今太常乐工俗谱，按中隔第一弦（第一柱下按黄钟，第二柱下按大吕），第二弦（第一柱上按太簇，第一柱下按夹钟，第二柱下按姑洗，第三柱下按中吕），第三弦（第一柱上按蕤宾，第一柱下按林钟，第二柱下按夷则，第三柱下按南吕），第四弦（第一柱下按无射），第五弦（第一柱下按应钟，第二柱是黄钟清，第三柱是大吕清，第四柱是太簇清，所有夹钟清在下隔），凡此本应五音，非有浊、中、清之别也。”

今之阮有大、中、小三种，已是民族乐队中不可或缺的主要弹拨乐器。在一般的乐队中，最常用的是大阮和中阮两种，可以说，阮咸是中国横抱式弹拨乐器的一个基础，因此，在此基础上又发展出了许多类似阮的乐器，月琴就是其中的一个。宋陈旸《乐书》中云：“月琴修颈，形圆颈长，上按四弦十三品，柱豪琴之微，转轸应律，晋阮咸所造。”月琴是由阮咸派生而来的，但其形制略小于阮咸。

阮在唐代时期就已传到了日本，而且在日本的雅乐中广为使用。日本有关史书中也多有记述，现正仓院珍藏着一件唐代实物，制作甚为精细，其面板上还贴有一圆形皮革，革面上以山水画为背景，前面几位高士正在下围棋，人物的形态、神态都描绘得栩栩如生。

莫高窟壁画中的阮咸，其面板上多为圆形或长方形图案，由于画面比较小，所以详细内容无法表现，但可以看得出，大多数面板上描绘的是各种不同的花卉图案。

三 弦



三弦　榆3窟　（西夏）

三弦，顾名思义，就是因为这个乐器共有三根弦，故而得名。《皇朝礼器图式》里说："木柄通槽，下冒以革，面平背圆，形如匕，通长三尺四寸二分五……"

关于这个乐器的产生年代，以往大都认为始于元代。如明杨慎的《升庵外集》中说："今之三弦，始于元时。《小三词》云：'三弦玉指，双钩草字题赠玉娥儿。'"故此，林谦三先生也随其所言："真正的三弦，似乎起始在元代。"

由于在更早的文献记载中没有见到明确记述三弦的字样，所以人们只能附而言之，以讹传讹。

然而，在榆林窟3窟的不鼓自鸣乐中却出现了西夏时期的三弦图像，显然将三弦产生的年代推定到元代，这有违于历史实际，显然是不正确的。三弦的图像在壁画中是非常少见的，在壁画中千余幅的乐器图像中，明显的三弦图像也仅此一例。

榆林窟西夏壁画中的三弦，是绘制在千手观音图中的。由于这幅绘画作品线条流畅，图像清晰，所画事物形态准确，栩栩如生，为我们对每一件事物的确认具有很大的帮助。之所以将此断定为三弦，其主要特点比较明确。可以看出，此乐器的共鸣体为圆形，并且颈长而细，琴颈无品（即柱），因为琵琶和阮都是有品柱的，所以它与琵琶和阮显然是各不同。另外，此乐器的头上有三个系弦的轸，而且头饰也于今之三弦完全一样。因此，从这件乐器的整体形制看，可以将此定为三弦应该是准确无误的。

关于三弦产生的渊源有两种不同的说法：一者认为发源于波斯（伊朗）的丹不儿；二者认为源于中国的弦鼗。

林谦三《东亚乐器考》中云："如此看来，中国三弦的起源，果然就如《三弦考》所说，是否只是中国旧来乐器的改良？否则除了波斯的丹不儿或塞他儿之外，再没有可以指为模范蓝本的乐器。可是，就是这丹不儿与塞他儿也还在构造上，就是共鸣体的部分与三弦有着如上述重大的差异。那么，只有综合起来判断，中国

三弦的产生以前没有可以拟其原型的乐器，而乐器不是容易创造得出来的；当三弦产生在元代，其当时的情况，正是远从西方传入新乐器的绝好机会，事实也传了一些西方的新乐器进来（例如大铜角、那噶喇）。一方面波斯又分明已经通行着名称含着三弦意义的皮槽塞他儿。我以为与其说三弦只是中国自身一面的创作，还应当说是相当受到外国乐器的启发而诞生的。这样看法似乎最为合理。” 又，“总而言之，三弦是由于蒙古人早就爱用的一种不知何时起源于外国的二弦乐器——可能像二弦丹不儿或二弦胡琴样的——因西征而传入了三弦的丹不儿或塞他儿，于是又参酌其它胡琴类的构造，由蒙古人或汉人之手根据这些资料而改造新作出来的。随着元人之统治中国大陆而徐徐普及于中国内地，完成了中国乐器体裁。因其易于操弄，普遍为民间所喜用，遂至于越海而传于琉球、日本。我考其起源如此。”

关于三弦源于弦鼗之说者《中国音乐词典》中说：“三弦，它的前身可能是秦代的弦鼗，元代始有三弦之名。”

按文献记载，中国的阮最早源于弦鼗。鼗鼓为长柄圆框，两面蒙革，如果说阮是源于鼗鼓的话，那么三弦的形制更接近于鼗鼓。所以我认为，于其说三弦源于波斯（伊朗）的丹不儿，倒不如说是源于中国传统的弦鼗。

然而令人不解的是，如果说当时的阮是源于弦鼗，那么更接近于弦鼗的三弦不可能产生得那么晚，因为阮在汉代就已经产生了，而三弦到了西夏才出现，时间相差如此之远，并且人们真正知道和了解这个乐器的时间已是到了元代。所以，在事实不明的情况下我们不必妄下结论。

榆林窟所出现的三弦，说明这个乐器当时在本地区是非常流行的。从另外一个方面说，西夏时期由于海上运输的发达，丝绸之路上的交流日趋渐淡，因此，当时中西文化交流主要不是通过这条路。由此看来，林谦三先生“（三弦）除了波斯的丹不儿或塞他儿之外，再没有可以指为模范蓝本的乐器”的说法，似乎是没有充分理由的。

综上所述，我认为从三弦出现的时间来看，以及榆林窟出现的三弦图像判断，它有可能最初产生在北方地区的少数民族之中。

如今，三弦已是非常普及的一件民族乐器，无论在民间曲艺中还是民族乐队中，都是不可缺少的弹拨乐器。目前见到的三弦有两种，即大三弦和小三弦。大三弦长约122厘米，小三弦长约95厘米。大三弦多用于北方的大鼓书、单弦的伴奏，现也用于独奏和歌舞伴奏，小三弦常用于昆曲、弹词伴奏。

筝

筝是比较古老的民族弹拨乐器之一，出现在春秋末期（前551–476年），至今约有2500年的历史。在漫长的历史发展过程中，它以古朴的形制和典雅而优美的音色，独具风韵而久传不衰，具有坚强的生命力。筝作为一种具有华夏之声的代表性乐器，展示了中国悠久的历史文化传统和优秀的民族音乐文化遗产。

一、筝史辨讹

关于筝的产生和起源历来众说纷纭，且附会之言屡见不鲜，因此扑朔迷离，莫衷一是。

《续一切经音义·新华严经音义》中云："本大瑟二十七弦，秦人不义，二子争父瑟各得十三弦，因名为筝。"《集韵》也云："秦俗薄恶，父子有争瑟者，人各其半，当时名为筝。"《乐道类集》载有："秦女姊妹争瑟，引破终为两片。其一片于十三弦为姊分；其一片有十二弦为妹分。秦皇奇之，立号为筝。或云：秦有无义者，以一瑟传二女，二女争引破，终为二器，故号筝。"从以上各种说法中可以看出均有不实之处，或说二子争，或说姊妹争，或说父子争，或说秦女姊妹争，或说民家二女争，究竟由谁所争，各说均无实据，况且自相矛盾不攻自穿。然而，毋庸置疑的是，筝之一名是以乐器的发声特点而命其名的，这一点也是可以肯定的。中国传统乐器的名称或以声、或以形、或以演奏方法而定名，这是符合客观实际的。而从来没有出现过以"争"的方式产生什么乐器，所以也就更谈不上以此而命名，"筝"为"争"说显然是荒唐的。

除此之外，还有蒙恬造筝……说。《风俗通义》云："筝……或说蒙恬所造。"《隋书·音乐志》中云："筝，十三弦，所谓秦声，蒙恬所作也。"显然，此说是在否定了"筝"为"争瑟"说之后而产生的又一新说。蒙恬为秦之大将，经常带兵出征。如果蒙恬真的有造筝之创举，正史记载蒙恬生平时是绝对不会缺少这一重要历史事件的。所以，唐人已对此说产生怀疑，并否定了蒙恬造筝之说。《旧唐书·音乐志》云："筝，本秦声也。相传蒙恬所造、非也。"其实，据现有文献记载和已发现的文物中，已证实了在蒙恬生活的时代之前，筝这一乐器就已经形成，并且在人们的日常生活中早已出现。

一种乐器的产生并非一人一时所能完成，在古代更是如此。犹如一首古老的民歌，往往没有具体的词曲作者，而是经过数代人的共同创作而成的，筝的产生也是如此。

1979年，在江西省贵溪县境内东周崖墓群中，出现了两张十三弦乐器，据考证认定，该墓群的年代属于春秋晚期至战国早期（约前500年）。这显然比李斯《谏逐客书》（前237年）还要早两个多世纪。后魏信都芳《乐书》记载："筑者，形如颂琴，施十三弦，项细。"明唐荆川在《荆川稗编》中阐述得更为清楚："颂琴十三弦，移柱应律，其制与筝无异，古宫悬用之，合颂声也，是知筝本颂琴，后世因其似，呼其名，遂名曰筝，列之俗部，使颂琴受诬，不得跻于雅部，惜哉。"《旧唐书·音乐志》中云："五曰丝，为瑟，为琴，为颂琴，筝也。"由此可知，所谓的"颂琴"实际上就是后来的"筝"。

二、筝的流传

唐代时筝已非常普及，流传极广，无论宫廷雅乐中还是民间俗乐中，筝是不可缺少的重要乐器。在茶余饭后，人们也会常听到悦耳动听的筝声。所以，唐代大诗人白居易创作的诗歌中有近二十首提到了筝。在其《筝》诗中云："云髻飘萧绿，花颜旖旎红。双眸翦秋水，十指剥春葱。楚艳为门阀，秦声是女工。甲明银玓珠，柱触玉玲珑。猿苦啼嫌月，莺娇语低风。移愁来手底，送恨入弦中。赵瑟清相似，胡琴闹不同。慢弹回断雁，急奏转飞蓬。霜佩锵还委，冰泉咽复通。珠联千拍碎，刀截一声终。绮丽精神定，矜能意态融。歌时情不断，休去思无穷。灯下青春夜，樽前白首翁。且听应得在，老耳未多聋。"

除此之外，在《全唐诗》里还有李白、杜甫等数十位唐代大诗人的诗句中，从不同的角度对筝进行了多方面的描写。如王谭的《夜坐看掐筝》诗云："调筝夜坐灯光里，却挂罗帷露纤指。朱弦一一声不同，玉柱连连影相似。不知何处学新声，曲曲弹来未睹名。应是石家金谷里，流传未满洛阳城。"吴融《李周弹筝歌》："古人云：丝不如竹，竹不如肉。乃知其语未必然，李周弹筝听不足。闻君七岁八岁时，五音六律皆生知。就中十三弦最妙，应宫出入年方少。青骢惯走长揪日，几度承恩蒙急召。一字雁行斜御筵，锵金戛羽凌非烟。始似五更残月里，凄凄切切清露蝉。又如石罅堆叶下，冷冷沥沥苍崖泉。鸿门玉斗初向地，织女金梭飞上天。有时上苑繁花发，有时太液秋波阔。当头独坐搥一声，满座好风生拂拂。天颜开，圣心悦，紫金白珠沾赐物……年将六十艺转精，自写梨园新曲声……"

在盛唐诗人的笔下，从演员到乐曲，从乐器构造到表演技术，从艺术表演到筝的流传历史，无不显示出诗人对筝艺的溢美之词。

随着各国间的友好往来和经济文化的广泛交流，筝这一中国传统乐器曾经也

传到了国外，首传之地为朝鲜和日本。唐代中日文化交流频繁，日本派有专人到中国学习演奏技艺，同时，中国也派技艺高超者赴日本传授演奏方法。日本中岛杂在《筝曲的知识》中说："公元888年（中国唐昭宗朝，日本宇多天皇宽平九年），唐朝派遣弹筝博士皇孟学率领六十二人的乐队，到日本筑紫彦山西谷的八龙寺，参加祈祷祝愿仪式和传筝曲音乐。当时，内教坊的乐人石川色子奉天皇诏命，到彦山八龙寺参拜，并从中国乐师学筝，学成之后传授给宇多天皇，天皇又传授给大臣藤原时平和营原道真。"可见，筝在日本传习尤盛，王公大臣无不喜好。

另一方面，筝亦向西传，传至今河西走廊及古代称为西域一带的新疆。筝传入河西走廊的时间是很早的，大约在汉代时，自汉武帝开始在河西建郡，征伐匈奴打通中原与西域的交通，开创了丝绸之路，增强了中西人民之间的友好往来。正是由于这种原因，征战的将士亦能将筝带到河西。汉应劭《风俗通义》云："筝，五弦筑身也。今并、凉二州筝形如瑟，不知谁所改作也。"可见，不仅筝在汉代就已传入河西，而且还有所改革，而瑟形筝就兴起于河西，这是筝传到河西地区以后被改革的历史事实。

一种乐器之所以流传广影响大，这并不是靠外在的原因，关键在于自身本质的优劣，优者发扬光大，而劣者自然会被淘汰。瑟、筑、筝同在先秦流行，瑟、筑的流传在当时要盛于筝，然而，经过千年之久的传播，筝越来越受到人们的欢迎，弹瑟击筑者日趋减少。

直到唐代，无论宫廷乐队还是民间俗乐，瑟、筑已不多用，同时，历来被文人学士所崇尚的古琴也已渐渐受到冷落，其主要原因就是受到筝的冲击和影响。唐于武陵《匣中琴》诗云："世上无正心，虫网匣中氍。何以经时废，非为娱耳音。独令高韵在，谁感隙尘深。应是南风曲，声声不合今。"白居易《废琴》诗云："丝桐合为琴，中有太古声。古声淡无味，不称今人情。玉徽光彩灭，朱弦尘土生。废弃来已久，遗音尚冷冷。不辞为君弹，纵弹人不听。何物使之然，羌笛与秦筝。"从白居易的诗句中，明显可以看出古琴的冷落与古筝的兴盛有很大关系。

古筝何以独占鳌头？论其形，筝的形制小于瑟而大于琴，其弦数少于瑟而多于琴，取其适中兼而有之，且筝有弦柱，既便于调音又具音量大之特点；论其奏法，筝亦优于筑。筑为击奏之法，无论从音质、音色及演奏技巧的发挥而言，筑不如筝取指弹之法优越。正是由于这种原因，筝以兼收并蓄之法取其琴、瑟、筑之优点于一身，发挥了优势，在同类乐器中占其首位。所以，自筝产生之后流传盛广，久传

不衰，历来深得人们的欢迎和喜爱。

据史料记载，筝在魏晋时期传入朝鲜半岛后，与当地民族文化、语言相结合后称为“伽倻琴”。在唐代日本先后十三次派遣唐使到中国学习（包括筝），筝具有“和风”的日本邦乐艺术风格。

唐代时期，筝曾经传到了骠国（古代缅甸），至今尚流行着的乐器鳄鱼琴（密穹），其前身实际上就是九弦筝。

琴韵筝声，悠悠深情，它以浓郁的中华民族音乐文化特色，古朴典雅的神韵，融合于世界音乐的海洋之中。

三、音乐图像中的筝

音乐图像学是一门新的学科，研究音乐的发展史完全依据一些文字记载，或有笔误，或有疏漏，因此往往使人们造成一些误解。而音乐图像却比较直观，所表现的乐器具体形象直观明确，一目了然，观其全貌。所以人们常言，百闻不如一见，这是图像资料最突出的一个特点。同时，对于文字记载中的一些不清楚的问题，可在音乐图像中得到证实，并予以补证。

我国的音乐图像主要在古墓砖画和石窟壁画中，前者是根据古代人的生活习俗而绘制，后者则是以人们的信仰而建造。无论是前者或是后者，其绘画的依据均来自于现实生活之中，具有明显的时代特征和很强的写实性。因此，从这些图像资料中我们可以追溯到一些乐器的发展、流传及衍变过程。

筝的图像除在一些古墓壁画或画像砖上看到之外，在敦煌壁画中也屡见不鲜，其数量多达几百件。

由于筝在现实生活中流传非常广泛，因此，壁画中筝的图像比较多。然而，这种乐器主要出现在飞天伎乐、经变乐舞以及民间的民俗乐舞中，而天宫伎乐中却未曾见到过，原因何在？不得而知，也可能是由于天宫伎乐的形式在一定程度上受到限制的缘故。

值得注意的是，由于一些壁画中的乐器图像描绘得不很具体也不够精细，加之年代久远、自然脱落等原因，一些乐器也只能看出基本形态，如弦数的多少，有无弦柱，极细小部位难以表现出来，尤其像筝、琴、瑟、筑这样形制非常相似的乐器，更是难以分辨。

所以，要做出定论，就必须经过全面细致的考察、认真客观的分析，从而才能得出符合历史实际的客观结论。

筝　莫112窟　（中唐）

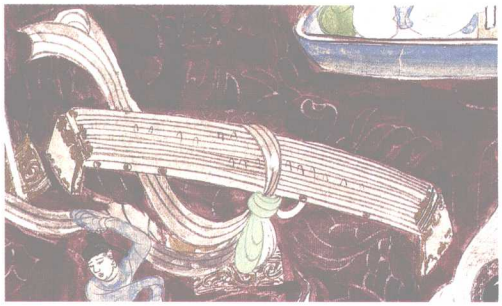
从壁画中所看到的实际情况是，在早期的壁画中，筝主要出现在飞天伎乐中，往往会看到在一幅藻井图案中就有可能出现五六个，甚至更多的飞天伎乐在弹奏筝。因此，筝是早期壁画中出现最多的乐器之一。

唐代以后，不仅飞天伎乐中仍出现了许许多多筝的图像，在大型的经变乐舞中也出现了筝的图像。相对而言，经变乐舞中的筝描绘得比较清楚而且准确，而飞天伎乐中的筝描绘得比较粗劣。也就是说，经变乐舞中的筝注重于写实，而飞天伎乐中的筝比较注重于壁画的装饰性，二者的功用有所不同。

莫高窟112窟经变乐舞中的筝，形象描绘得比较准确，筝的形制一目了然。从图中可以看出，乐伎席地而坐，并将筝的一头放在腿上，另一头斜置于地，以右手指弹拨左手指按弦，筝的面板上有数根弦，在其弦的下面有明显的弦柱（即琴码）。可以看出，在这一弹筝图中，不仅筝的形制描绘得非常清楚，而且乐伎弹奏时的神态也表现得淋漓尽致。

榆林窟16窟飞天乐伎中筝的体形比较大，乐伎以左手弹弦，以右手按弦，在其弹奏方法上与前者相反。或许这是画工的笔误，或许在当时存在着这种弹奏方法。但是，从壁画中所看到的弹奏方法，大多还是以右手弹拨左手按弦，时至今日仍然如此。一般来说，筝的形体要小于瑟，反过来说，瑟的弦数要多于筝，所以其形体也要大于筝。汉应劭《风俗通义》云：“筝，五

筝　榆16窟　（五代）



筝　榆3窟　（西夏）

弦筑身也。今并、凉二州筝形如瑟，不知谁所改作也。”如果说，当时的敦煌及整个河西流传的筝有别于其他地区，这说明是筝流传到河西地区的又一次革新。从图中筝的形制看，似乎更接近于瑟的形制，印证了“并、凉二州筝形如瑟”的说法。

榆林窟3窟不鼓自鸣乐中的筝弦数较多，而且体形较大，尤其是筝的两头是向下弯曲的，似乎有着支撑琴体的作用。这种形制的筝在壁画中还是比较少见的，因此，从某种意义上讲，它代表了这个时期筝发展的多样化趋势。

筝的发展经过了一个由小到大的过程，最初的筝可能只有五弦，后逐步发展到七弦、十二弦和十三弦。所以《风俗通义》中说：“筝，谨按《礼·乐记》，五弦筑身也。”《说文解字》云：“筝，鼓弦筑身乐也。”“筑，以竹曲五弦之乐也。”由此看来，两书都说当时的筝如筑身。这使我们有理由相信，当时的筝体形比较小，而且也只有五弦。大约到了魏晋以后，尤其是到了隋唐时期比较流行十二弦的筝，宋代又增加到十三弦，明清以来有了十五弦或十六弦筝。近年改革制成二十一弦、二十五弦，并有机械变音装置可转十二调，因而拓宽了音域，方便了演奏。

自古至今，关于筝的论述是比较多的，古代时期人们对筝曲有一种特殊的感情，所以对筝的论述不仅非常多，而且也非常精辟。《艺文类聚》集中地将古代时期各家之论尽收其中，书中云：“后汉侯瑾筝赋曰：‘于是急弦促柱，变调改曲，卑杀纤妙，微声繁缛，散清商而流转兮，若将绝而复续，纷旷荡以繁奏，邈遗世而越俗，若乃察其风采，练其声音，美哉荡乎，乐而不淫，虽怀思而不怨，似豳风之遗音，于是雅曲既阕，郑卫仍脩，新声顺变，妙弄优游，微风漂裔，冷气轻浮，感悲音而增叹，怆嚬悴而怀愁，若乃上感天地，下动鬼神，享祀祖宗，酬酢嘉宾，移

筝　莫98窟　（五代）

风易俗，混同人伦，莫有尚于筝者矣。’魏阮瑀《筝赋》曰：‘惟夫筝之奇妙，极五音之幽微，苞群声以作主，冠众乐而为师，禀清和于律吕，笼丝木已成资，身长六尺，应律数也，故能清者感天，浊者合地，五声并用，动静简易，大兴小附，重发轻随，折而复扶，循覆逆开，浮沉抑扬，升降绮靡，殊声妙巧，不识其为，平调足均，不疾不徐，迟速合度，君子之衢也，慷慨垒落，卓砾盘纡，壮士之节也。曲高和寡，妙妓难工，伯牙能琴，于兹为朦，皦悻翕纯，庶配其踪，延年新声，岂此能同，陈惠李文，曷能是逢。’晋陶融妻陈氏《筝赋》曰：‘伊夫筝之为体，惟高亮而殊特，应六律之修和，与七始乎消息，括八音之精要，超众器之表式，后夔创制，子野考成，列柱成陈，既和且平，牙氏攘袂而奋手，钟期倾耳以静听，奏清角之要妙，咏驺虞以鹿鸣，兽连轩而率舞，凤踉跄而集庭，泛滥浮沉，逸响发挥，翕然若绝，皎如复回，尔乃秘艳曲，卓砾殊异，周旋去留，千变万态。’晋贾彬《筝》曰：‘温颜既授，和志向悦，宾主交欢，声铎品列，钟子授筝，伯牙同节，唱葛天之高韵，赞幽兰与白雪，其始奏也，蹇澄疏雅，若将畅而未越，其渐成也，抑按铿锵，犹沉郁之舒彻，何以尽美，请徵余其喻，剖状同形，两象著也，设弦十二，太蔟数也，列柱参差，招摇布也，分位允谐，六龙御也。’晋顾恺之《筝赋》曰：‘其器也，则端方修直，天隆地平，华文素质，烂蔚波成，君子嘉其斌丽，知音伟其含清，罄虚中以扬德，正律度而仪形。良工加妙，轻缛璘彬，玄漆缄响，庆云被身。’梁简文帝《筝赋》曰：‘听鸣筝之弄响，闻兹弦之一弹，足使客游恋国，壮士冲冠，若夫楚王怡荡，扬生娱志，小国寡民，督邮无事，乃有燕余丽妾，芳桃譬李，本住南城，经居东里，度玲珑之曲阁，出翡翠之香帷。腕凝纱薄，珮重行迟，尔乃促筵命友，衔觞置酒，耳热眼花之娱，千金万年之寿。白日蹉跎，时淹乐久，玩飞花之度窗，看春风之入柳。命丽人于玉席，陈宝器于纨罗，抚鸣筝而动曲。譬轻薄之经过，若夫钧竿复发，蝴蝶初挥，动玉匣之余怨，鸣阳鸟之始飞，逐东趋于郑女，和西舞于荆妃，使长廊之瓦虚坠，梁上之尘染衣’。”

尽管筝的弦数以及体形一直在不断变化，但它的定弦方法自古至今没有变化，都是按照中国传统的五声音节定弦（sol、la、do、re、mi）。

除了弹筝外，唐代时期还出现了一种可以擦奏的筝，这是一个由弹奏转变为拉奏的过程，史称轧筝。《旧唐书·音乐志》云：“轧筝，以竹片润其端而轧之。”

一种乐器的变革是在长期的实践中探索发展出来的。可以说，中国古代的乐器丰富多彩，多种多样，但最为缺少的就是拉弦乐器，正是由于这种原因，弥补拉

弦乐器之不足，人们将原有的弹奏乐器筝发展为可以拉奏的轧筝。轧筝不是用马尾弓拉奏，而以竹片或芦苇秆轧之。

琴

琴，亦称之为七弦琴，别称为绿绮、丝桐等。现在习惯上称之为古琴。

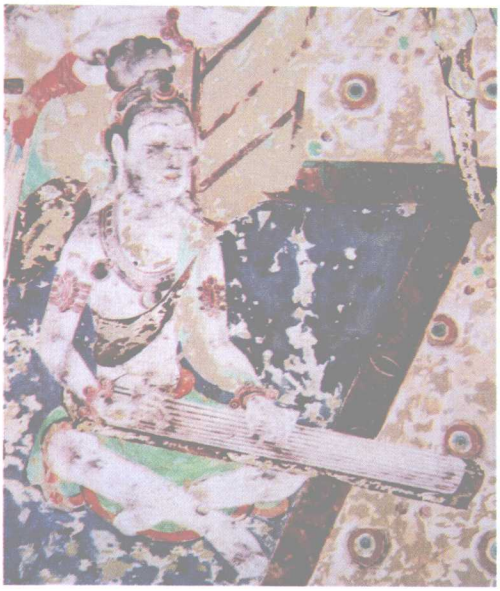
琴的形体与筝有相似之处，但整体上显然要小于筝。而且筝的每一根弦下面有弦柱（雁柱）支撑，而琴却没有柱，这是二者最大的不同之处。

琴的历史比较久远，在先秦时期就已经是常用的乐器了。《尚书》中就有“搏拊琴瑟以咏”的记载。《诗经》中云：“琴瑟在御，莫不静好。”从这些文献记载中可以看出，琴在当时已是文人雅士茶余饭后消遣的一种自娱性乐器，而且影响非常广泛。《风俗通义》中云：“然君子所常御者，琴最亲密，不离于身。”

琴最初为五弦，以应宫、商、角、徵、羽五声音节，后来逐渐发展到七弦，所以《尚书》中有“舜弹五弦之琴，歌难风之诗”的记载。至于为什么由五弦增加为七弦，这是一个不解之谜。尽管文献中有不少的记述，但都比较牵强附会，且含混不清，疏漏之处显而易见。《说文》：“琴，禁也。神农所作。洞越，练朱五弦。周加二弦。”《和名抄》引《帝王世纪》云：“炎帝作五弦琴。”《史记》云：“昔者舜作五弦之琴，以歌南风。”扬雄《琴清英》云：“舜弹五弦之琴，而天下化；尧加二弦，以合君子之恩。”《琴操》云：“伏羲作之（琴），以具宫商角徵羽；至周文王增二弦，说云：文王、武王各加一弦。”《宋书·乐志》云：“《尔雅》：大琴曰离，二十弦；今无其器。”据此推断，在周代已经有了二十弦的琴，所以根本就不存在由文王、武王各加一弦的可能，从而可以看出文献记载中的疏漏之处。

由于琴的音色悠长深沉，古雅清静，所以到了唐代时期，琴的流传范围受到了一定的影响，弹者甚少，听者寥寥。所以，白居易《废琴》诗云：“丝桐合为琴，中有太古声。古声淡无味，不称今人情。玉徽光彩灭，朱弦尘土生。废弃来已久，遗音尚冷冷。不辞为君弹，纵弹人不听。何物使之然，羌笛与秦筝。”琴在当时流传的不是很广泛，这是一个无可争议的事实，但不至于到了彻底废弃的程度，当然，白居易的诗句中多少有些贬义。

从文献记载中的实际情况看，实际上琴在唐代时期仍然是存在的，虽然不象筝那样流传的非常广泛，但也有一定的爱好者，只是爱好者的人群范围有限而已，文献中对琴褒贬不一，这显然与记载者当时的个人爱好有一定关系。



琴　莫220窟　（初唐）

由于琴的流传在一定程度上受到了限制，所以壁画中琴的图像非常少见。

从现有壁画中所看到的而且完全可以肯定下来的，也只有莫高窟220窟南壁经变乐舞中所展示的琴的图像。尽管在以往的一些论述中，有人将此乐器多以筝而论述。我认为将此乐器以筝论之，有失偏颇。以我之见，此乐器正是与筝相似而不相同的琴，筝与琴在其形制上有着明显的区别。

如果我们不负责任一概而论，筝琴不分，那将是在敦煌乐舞研究中的一大失误，因而造成人们的误解。

从上图中所看到的实际情况是，乐伎将琴放置在两腿之上，以左手按弦右手弹拨，而且乐器的基本特征是非常清楚的，从画工当初的创意来看并不存在筝琴不分的模糊概念，而是筝琴有别，泾渭分明。

因此，我认为220窟南壁《西方净土变》乐舞中所用的是琴而不是筝。之所以这样说，其理由有三：一是这组乐舞从整体上看，画面描绘得比较准确细致，而且写实性很强，所以可信度高，笔误的可能性很小；二是这件乐器与比较近似的筝显然有所不同。从壁画中所看到的筝的两头都是方形的，而这件乐器的一头是圆形的，与琴的基本形制完全相同；三是筝的每一根弦下面有一个雁柱，而琴的每一根弦下面没有任何如同雁柱的支撑物。

从这件乐器所展示出的基本特征来看，可以清楚地看到，在其每一根弦的下面没有任何一个类似弦柱的支撑物，这也是琴与筝最根本最明显的区别之一。

由于琴在形制上的特殊性，使其在音色上也形成了一定的个性化，音色悠长而深沉，低婉而古雅，尤其善于表达文人雅士的闲情逸致和内心世界。所以，一曲《高山流水》流传千载，而且久传不衰，伯牙鼓琴，仲子期听琴的故事深入人心。虽然在历朝历代的乐队中很少见到琴的踪影，但却始终没有被历史所淘汰，而作为一种个性化很强的自娱性乐器长期流传在民间。

琵 琶

琵琶亦称胡琵琶。据文献记载，这种乐器的发源地在古代的西域。汉刘熙《释名·释乐》中云："批把本出于胡中，马上所鼓也。推手前曰批，引手却曰把，像其鼓时，因以为名也。"《隋书·音乐志》也云："今曲项琵琶，竖箜篌，并出自西域，非华夏旧器。"

关于琵琶一名的来历，常任侠先生曾作过详细讨论，现摘引于此。他说："这乐器（琵琶）既出于胡中，也就是从西域传来；则其名称，也应是西域语音的译音。古代梵语Bnarbhu，义云拨弦，它并非专指某种乐器，而是这类拨弦乐器的总名，与刘熙《释名》批把，音义并同。"

"琵琶"一词是众多弹拨乐器的总称，我认为在当时是完全可信的。然而，直到后来将所有的弹拨乐器都称之为琵琶，显然会混淆不清，容易造成误会。所以，为了明确方便起见才将琵琶这一名称确定下来，作为一件乐器的专用名。琵琶是随着佛教的东渐而传入的，大约在汉代时期就已传入内地。琵琶的表现力极为丰富，所以，一经传入就深得人们的喜爱，无论是宫廷音乐还是民间乐舞中，都是众乐之王，不可或缺。

西域琵琶最初传入中国时，大约仅有四个品位，音域相对较窄。到了唐代时期，随着乐舞艺术的不断发展和繁荣，人们对乐器的表现力要求也在不断提高，为了适应时代发展的要求，促使对不同的乐器进行了一定的改革，以适应当时乐舞发展的需要。正是处于这种原因，琵琶由最初时期的四个品位增加为四相十余个品，大大扩展了音域，使之更富有表现力。《唐音签》中云："琵琶四弦，刳桐木为之，曲首长颈，平面圆背，腹广而椭。内柔铜条为旦，面设四相十三品，犹琴之微位，以声音清浊之。"

此说中的"内柔铜条为旦"之法，是唐人的一种创造，采取这种方法不仅可使乐器的音色更加明亮，而且也增强了整个乐器的共振性，起到增大音量的作用。这种方法曾经也在其他一些乐器中所采用，如三弦也有"内柔铜条为旦"者，以获得更为理想的音响效果。

随着时代的发展，琵琶的演奏方法也在不断改进。琵琶最初以木拨弹奏，自传入内地后，大约在唐代时期始创用指弹的方法，这在史书中亦有明确的记载。《旧唐书·音乐志》云："太宗贞观中始有手弹之法，今所谓捣琵琶者是也。《风俗通义》所谓以手琵琶之，乃非用拨出义，岂上世固有捣之者耶？"《唐音签》又云：

“（琵琶）旧皆用木拨，贞观中裴洛儿（裴神符）始废拨用手，所谓捣琵琶者是也。”《酉阳杂俎》：“开元中段师能用皮弦，贺怀智破指弹之。”由于文献记载中各有不同，所以，这里已无法肯定创始指弹之法的人究竟是谁。但是，从文献记载中可知这种方法始于唐代。

在琵琶指弹之法始创之后，木拨弹奏的方法也并未很快废弃，而是两种方法同时并用，演奏者可以各使其好。所以，《乐府杂录》中云：“奏琵琶有两法，用拨弹，用指奏，是从人之所好而已。”

从壁画中所看到的琵琶，其弹奏方法亦有两种，即用拨弹和手弹。早期壁画中的琵琶基本上都是采用拨弹，唐代出现了手弹之法。由此看来，壁画中的图像资料和文献中的记载是完全相符的。

随着时代的发展，琵琶不仅在演奏方法上有所创新，琵琶弦的质料也在不断改进。传统琵琶最初只使用皮弦，后改用鹍鸡筋作弦，直至发展到用丝弦。唐段成式《酉阳杂俎》云：“开元中，段师弹琵琶用皮弦，贺怀智破拨弹之，不能成声。”由此可知，选用不同质料的琵琶弦，其主要取决于采用什么样的弹奏方法。《乐府杂录》中载：“贺怀智以石为槽，鹍鸡筋作弦。”这反映出了琵琶弹奏方法的改进，促使了琵琶弦的改进。正是由于这些琵琶演奏家的改革与创新，丰富了琵琶的表现力，为之赋予了新的生命力。

关于琵琶的形制，史书中虽有记载，但不是很具体，尤其是对它的形制变化过程更是如此。然而，从莫高窟历代的壁画之中，可以比较清楚地看到其器的发展变化过程。

琵琶是壁画中出现最多的弹拨乐器之一，其数量达几百件之多，这些大大小小各种形制的琵琶，反映了近千年来琵琶形制发展变化的基本状况。

长梨形琵琶　莫285窟　（西魏）

从壁画中所看到的琵琶形制，可以说是大小不等，长短不一。从基本特点上大致可以分为三种类型，即长梨形琵琶、圆梨形琵琶，还有一种就是圆盘形的

长梨形曲项琵琶　莫435窟　（北魏）

长梨形琵琶　莫288窟　（西魏）

圆梨形琵琶　莫112窟　（中唐）

琵琶。用这种分法不一定科学准确，但是，就琵琶的基本形制而言，在概念上还是能够有所区别。

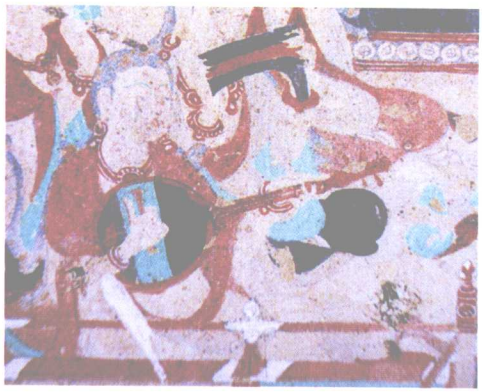
所谓长梨形的琵琶，从形状上看，其特点是共鸣体相对比较长，而琴颈则比较短，整体上很像一只纵断面的长梨形，所以称其为长梨形琵琶。这种形制的琵琶多见于早期的壁画中，主要出现在北魏、西魏、北周及隋代时期的壁画中。如莫高窟435窟和288窟天宫伎乐所弹奏的曲颈琵琶，就是属于这种长梨形琵琶。

圆梨形琵琶，与长梨形琵琶有所不同，主要区别体现在共鸣体没有前者那样长，而是近似圆梨形状，共鸣体的上端有一段细长的琴颈。从时间上看，这种形制的琵琶出现在后，而长梨形的琵琶出现在先，就圆梨形琵琶而言，其共鸣体的大小也是各有不同，有的圆梨形琵琶共鸣体大一些，而有的则稍小一些，唐代时期尤为流行这种形制的琵琶。所以这种形制的琵琶在隋唐及五代时期的壁画中出现较多，不鼓自鸣乐、飞天伎乐，及大型的经变乐舞中都有这种形制的琵琶。

据《唐音签》记载："琵琶四弦，刳桐木为之，曲首长颈，平面圆背，腹广而椭"，就是指这种"长颈，腹广而椭"的共鸣体较圆的琵琶，从壁画中看当时的情况与文献记载基本一致。

圆梨形琵琶　莫161窟　（晚唐）

圆盘形琵琶　莫112窟　（中唐）



圆盘形琵琶　莫231窟　（中唐）

按文献中所记，这种琵琶似乎都是曲颈的，而从壁画中所看到的实际情况，则是既有曲颈的也有直颈的，两种形式同时存在。而且直颈琵琶在当时使用得非常广泛，而曲颈琵琶则使用得比较少。如莫高窟中唐112窟和晚唐161窟中的琵琶，都是属于圆梨形的直颈琵琶。

唐代时期的壁画中出现的琵琶多为圆梨形，说明这种形制的琵琶在唐代非常的流行，而且在其以后相当长的一个时期，这种形制的琵琶一直广为流传。但是，有一点是值得注意的，那就是在圆梨形琵琶广为流行之时，并不意味着长梨形琵琶的绝迹，相对而言，只是说圆梨形的琵琶在当时使用得比较广泛，而长梨形的琵琶相对使用得比较少一些而已。

除了长梨形的琵琶和圆梨形的琵琶，还有一种就是圆盘形的琵琶，这种形制的琵琶在壁画中也是屡见不鲜。由于这种琵琶的形制与阮有相似之处，因此，以往有人把这种琵琶误认为是阮。例如，以往人们习惯地都把莫高窟112窟中的圆盘形的琵琶称之为阮，其实不然，实际上二者是完全不同的两种乐器。阮的背面是平面的，而琵琶的背面是龟背形的，制作工艺和形制上有着明显的区别。另外，从形制上看，所谓圆盘形的琵琶，并不是绝对的像阮那样圆，而是琴颈与共鸣体的结合处是由大而渐小的，这也是与阮最为明显的区别。莫高窟中唐231窟和晚唐85窟中的琵

圆盘形琵琶　莫85窟　（晚唐）

琵琶都是属于圆盘形的琵琶。

从壁画中的实际情况看，无论是长梨形的琵琶、圆梨形的琵琶还是圆盘形的琵琶，其形制都有不同的变化，或大或小，或长或短。就圆梨形的琵琶而言，其共鸣体圆的程度也有不同，有的接近于长梨形琵琶，有的则接近圆盘形琵琶。由此看来，当时的琵琶形制如此繁多，琵琶有没有统一标准，这还是值得进一步探讨的问题。

琵琶和阮咸都是重要的弹拨乐器。琵琶是由西域传入的，而阮咸则是中原旧有的。据此推断，圆梨形琵琶和圆盘形琵琶的形成，可能受了中国传统乐器阮咸的影响而产生的。

从壁画中可以看出，历代对琵琶的改革从未停止过。当然，这种改革并不是一时一事的，而是多方面的改革。如琵琶形制的改革、琴弦的改革、材质方面的改革等。为了保护琵琶的面板防止拨弦处受损，唐代时期常在琵琶的面板上横置一长方形皮革并在其上面彩绘，这样一是可以防止对面板的损坏，另一方面也可起到装饰的作用。这种做法在唐代几乎是一种时尚，琵琶的面板都采用这种方式处理。

这种习俗一直沿袭到了元代，《元史·礼乐志》中云："琵琶，制以木，曲首，长颈，四轸颈有品，阔面，四弦，面饰杂花。"除了在面板上绘画之外，还有在龟背上绘画的习俗。日本正仓院所藏的唐代实物琵琶，其面板和龟背都绘制了不同的图案。

在古代时期，没有什么可以用于乐器扩音的设备。在这种情况下，解决乐器增大音量是一个极为重要的问题。

因此，唐代就出现了一种在其琵琶面板上开月牙形散音孔的方法，采用这种方法，可使琵琶有更好的扩散音量的效果，以满足和适应实际演奏的需要。这种形制的琵琶在唐代

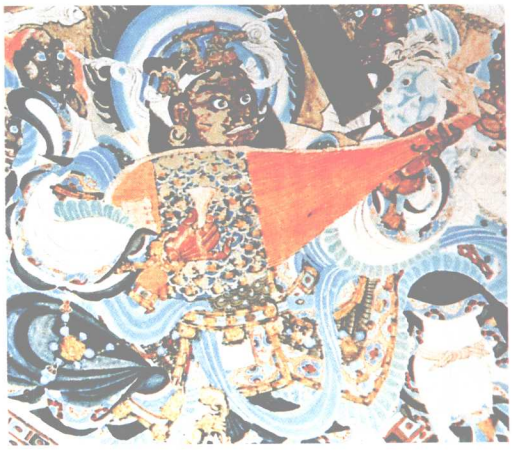
月牙形散音孔琵琶　莫112窟　（中唐）

月牙形散音孔琵琶　榆15窟　（宋）

特别流行，所以，在这个时期的壁画中，经常出现的是圆梨形的琵琶。莫高窟112窟经变乐舞中的琵琶就是比较典型的一例。图中的琵琶显然呈圆梨形，即为“长颈”。在其共鸣体的上面，开有两个大小对称的月牙形散音孔。榆林窟15窟五代壁画中的飞天乐伎所演奏的琵琶，其面板的上端也有两个月牙形的散音孔，而且非常明显。说明这种有散音孔的琵琶流行了一个相当长的时期，元代以后很少看到这种形制的琵琶。

从壁画中可以看出，琵琶的大小各有不同，而且形制也是大同小异。尤其是琵琶头部的变化，从总体上看，大致可以分为两大类：一种是向后弯曲的，另一种是直形的。所以，习惯上前者称之为曲颈琵琶或曲项琵琶，而把后者称之为直颈琵琶。从壁画中所看到的实际情况判断，两种琵琶是同时存在的，有曲颈的也有直颈的，这与当时人们的欣赏观念有一定的关系，所以早期壁画中曲颈琵琶出现得比较多，而唐代以后的壁画中，直颈琵琶出现得比较多。

莫高窟146窟天王所演奏的琵琶就是典型的曲项琵琶，可以看出，图中的琵琶颈部显然是曲折形的。当然，颈部的变化并不是取决于琵琶的形制。也就是说，无论是长梨形的琵琶，还是圆梨形的琵琶，或者圆盘形的琵琶中，都有曲颈和直颈的。146窟天王所演奏的琵琶，显然是长梨形曲项琵琶。



曲项琵琶　莫146窟　（五代）

宋代以后，直项琵琶逐渐被淘汰，而比较多见的则是曲颈琵琶，而且一直保持到了现在。所以《元史·礼乐志》中云：“琵琶，制以木，曲首，长颈。”相对而言，琵琶颈比较长者则共鸣体为圆梨形，颈短者，则为长梨形。

长梨形曲项琵琶　榆35窟　（宋）

《元史·礼乐志》中“曲首，长颈”所指的是一种圆梨形的曲项琵琶。而近现代所使用的都是属于长梨形的曲项琵琶。

莫高窟220窟南壁经变乐舞中的琵琶，除了首部的装饰有所不同，此为直颈，而今所用多为曲颈，其共鸣体与今之琵琶的形制基本接近。

由此可以看出，琵琶从西域传至内地以后，经过了一个不断发展变化的过程，由长梨形变为圆梨形，直项变为曲项。在此基础上，又在面板上开了月牙形的散音孔，并将原来的皮弦更换为鸡筋作弦。一步步地改进，一次次的变化，使琵琶这一乐器逐步趋于完善，从而达到更为理想的演奏效果。

从壁画中可以看出，古代时期琵琶的持抱方式各有不同，反映出在不同的历史阶段有不同的持琴方法。从总体上看，自古至今大约有四种不同的持琴方法。即横抱式、斜下式、斜上式和竖抱式。

所谓的横抱式，就是左手持琴颈，以右手托于琵琶的下沿，将琵琶置于胸前，琴的头尾横向基本上是平行的。上图莫高窟161窟中飞天伎乐、莫高窟146窟中天王弹奏的琵琶，均为横抱式。

斜下式的特点是，在演奏时将琵琶的首部置于斜下方。上图莫高窟112窟中伎乐弹奏琵琶的方式，就是典型的斜下式。

斜上式的特点是，在演奏时将琵琶的首部置于斜上方。上图莫高窟85窟中伎乐弹奏琵琶的方式，就是典型的斜上式。

关于竖抱式的演奏方法在壁画中出现已是很晚了，只有元代壁画中时有出现，说明这种演奏形式是近现代比较流行的方式。

几种不同的持琴方法反映了时代发展的变化过程。从表现形式上看，大约是横抱式为最早，再次为斜下式、斜上式，最后发展为竖抱式。

另外，从壁画中所看到的实际情况是，中唐时期壁画中出现的圆盘形琵琶多为斜上式持抱，而圆梨形琵琶多为斜下式持抱。由于琵琶改拨弹为手弹，并促使了持琴方法的改变。早期琵琶多是拨弹，故而以横抱式为主。唐代改为指弹以后，因而

多采用斜下式。琵琶弹奏方法的改变，大大丰富了琵琶的表现力。采用拨弹的方式显然比较单一，因为同时无法弹奏几根弦，使其受到一定的限制，而改用指弹后，可以同时弹奏几根不同音高的弦，从而产生一定的和声效果。因此，可以说，琵琶改拨弹为指弹丰富了琵琶的表现力，使琵琶的演奏技艺有了一个极大的飞跃，从而使琵琶这一古老的乐器焕发出无穷的魅力。

琵琶　莫98窟　（宋）

另外，从壁画中可以看出，古代的琵琶似乎有大小之分。相对而言，大琵琶的共鸣体比较大，所以音色低婉而浑厚，小琵琶的共鸣体比较小，因此音色高亢而明亮，在不同形式的乐舞中使用不同大小的琵琶，这在壁画中是显而易见的。莫高窟98窟中的琵琶当属于大琵琶。

琵琶是历代壁画中出现最多的乐器之一，这不仅仅是人们的喜爱，在佛教中也颇有影响。变文《特世菩萨》中写道："琵琶弦上，韵合春莺；箫笛管中，声吟鸣凤。"

琵琶自传入内地之后，民间广为流传，在宫廷中也受到帝王的喜好。汉灵帝当时尤为喜爱这一乐器，周武帝也是如此。《北齐书》中记载："后周武帝在云阳，宴齐君臣，自弹琵琶，命孝衍吹笛。""帝自弹琵琶而唱之，侍和之者以百数，人间谓之'无愁天子'。"

正是由于民间盛传，帝王们的喜爱，促进了琵琶演奏技艺的提高和发展。因此，历代曾出现了不少的琵琶演奏家。仅唐代时杰出的琵琶演奏家就有曹妙达、雷海青、康昆仑、段善本、贺怀智、曹善才、曹纲、裴神符等十余位。他们都是出类拔萃、技艺超群的演奏家，不仅在民间影响极大，而且高官厚禄受到帝王的赞赏。

隋唐"九部乐十部乐"中，琵琶是重要的伴奏乐器。据《旧唐书》所记，"十部乐"中仅有三部未用，其余七部皆用。

在宫廷的燕乐中琵琶成为协律之器。《辽史》云："四旦二十八调，不用黍律，以琵琶弦协之。"其实苏祇婆传入的"五旦七声"理论体系，经郑译合成了十二均，七声八十四调的理论，为中国乐律的发展产生了极为重要的影响。

琵琶的表现力极为丰富，善于表达人们内心世界复杂深沉的情感，这也是在近两千年来未被淘汰，久传不衰的主要原因所在。唐代诗人白居易的《琵琶行》中对琵琶的性能已描写得淋漓尽致，这里需要说明一点，《琵琶行》是一首长诗，诗中仅表达了自己的深刻感受。

以往人们谈及琵琶的表现力时大都善于以《琵琶行》为据，大谈唐代琵琶技艺如何高超。其实，音乐是一种抽象的音响效果，它并不像语言表述得那样明了。由于每一个人生活的文化背景以及综合素质和社会地位的不同，所以同样的一首乐曲，不同的人必然有其不同的理解和感受。

从琵琶的发展史来看，可以说当今的琵琶演奏水平达到了历史的最高峰，远远超过了唐代的演奏水平，只可惜没有一首像《琵琶行》那样的绝佳诗篇赞赏。因此，与其说唐代时期琵琶的演奏技艺高，倒不如说是白居易的《琵琶行》写得好。

敦煌壁画中出现了百余件琵琶图像，由此可以看出当时流行的程度。由于琵琶在乐器中占有重要地位，所以，在唐代时期人们已创造出了专门记录琵琶乐谱的指法谱。从目前的情况看，琵琶谱的出现大约在唐代时期，所以，我们只能把琵琶谱的产生也推定到唐代时期。敦煌遗书中有唐传二十五首琵琶谱和琵琶二十谱字，从这个发现中基本上可以得到证实。

古代的琵琶大约有三种不同的定弦方法，这一点在敦煌发现的二十五首琵琶谱中可得以证实。但是，三种定弦的具体方法目前还没有完全确定。

经过一千多年的发展，琵琶的形制已基本定形。现代的琵琶没有长梨形、圆梨形和圆盘形之分，而是取众之长，最终形成了一个比较理想的形制。琵琶也由最初的四项无品，发展到四项二十三至二十五品，可奏出十二个半音，可转十二个调，如此而已，不再为转调而多次改变定弦。

一千多年以来，琵琶的流传一直比较广泛，历代都有一些不同的改进，同时也创作了许多脍炙人口的琵琶名曲。

自古至今，琵琶都是一件非常普及的乐器。由于这种乐器表现力极为丰富，特别受到人们的广泛喜爱。

琵琶也曾传入到日本、朝鲜等地区和国家。随着唐代乐舞的东传，曾经盛极一时的唐乐舞也传到了日本，同时琵琶也随之传到了日本，而且非常受欢迎。所以，日本曾多次派人到中国学习琵琶的演奏技艺，因而使琵琶这件乐器在日本得以发扬光大。现日本正仓院所存唐传琵琶实物，就是中国琵琶东传之实证。

五弦琵琶

五弦琵琶亦称五弦，或挡琵琶。它的形制大体与四弦琵琶基本上相仿，只是比四弦琵琶多了一根弦。

古代时期之所以称其为五弦是为了区别于四弦琵琶。至于这个乐器何时传入中国，史书中尚无明确记载，或说是与四弦琵琶同时传入的。

《新唐书·礼乐志》云："五弦，如琵琶而小。北国所出，旧以木拨弹，乐工裴神符初以手弹，太宗悦甚，后人习挡琵琶。"

最初的五弦琵琶要小于四弦琵琶，从壁画中所看到的实际情况也是如此。所以杜佑《通典》中云："五弦琵琶稍小，盖北国所出。""北国"是一个很笼统的概念。《通典》《旧唐书》中所记不详，是因为时过境迁，难以定论。林谦三先生《东亚乐器考》中说："五弦，正名该称五弦琵琶，乃是具有五条弦的琵琶，和伊朗系的四弦琵琶同出于远古时代的中亚地方。由于分化发展的路径不同，遂于外形、演奏上，这两系的琵琶之间有着明确的几个区别点。就是，四弦琵琶（以下单称琵琶）生长完成在西亚，特别是伊朗地方；而五弦是发育完成在印度地方的。发育地方不同，乐器的构造上则大同小异，由于其地居住民族的好尚，形态上却产生了不同的特点。例如琵琶是曲颈——头部向后曲折的；五弦是直颈——头腹平直不后曲的。"如果说，琵琶出自伊朗地区，五弦是琵琶的派生之物，二者尽管有所不同，但实际上是大同小异，所以将二者完全区分开是不妥的。把它们看成是在两个地区分别完成定形的，似乎过于牵强。

根据有关史书记载和图像资料证实，五弦和琵琶传入中国的时间是差不多的，大约在魏之前就已流传于内地。林谦三先生《东亚乐器考》中说："如以《佛本行集经》为五弦最初出典，则译经习惯，对于乐器，是采用当时世俗熟悉之名的。从而可知五弦的知识，是比隋初更早就有的。但是，今天没有隋以前的根本资料，还是不要速断五弦出现在中国的确实年代好吧。"《通典》中载："自宣武（后魏世宗）以后，始爱胡声，洎于迁都，屈茨（龟兹）琵琶、五弦、箜篌、胡鼓、铜钹、打沙锣、胡舞、铿锵镗镗，洪心骇目。"《旧唐书·音乐志》："琵琶、五弦及歌舞伎，自文襄以来，皆所爱好。至河清（562—564年）以后，传习尤盛。"

无论是《通典》中的记载，还是林谦三先生的推断，都是将琵琶传入中国的时间推断在隋代之前，这似乎没有什么错误，只因为没有相关的历史资料证实，故而未作定论。然而，在莫高窟早期的壁画中就已出现了五弦琵琶的图像，莫高窟285

五弦曲项琵琶　莫285窟　（西魏）

窟的化生伎乐（535—556年）中已经出现了五弦琵琶。如果在这个时期的壁画中出现了五弦，那么它实际传入的时间或许会更早一些。

据史书记载，五弦均小于四弦琵琶，从壁画中所看到的五弦图像，大致有两种不同的形制，即长梨形、圆梨形。长梨形是早期的基本形制，具体地说，隋代之前多为这种形制，而圆梨形的则是唐代的产物，并且在相当长的一个时期都比较流行。

早期壁画中出现的五弦琵琶的形制都比较小，这与《新唐书》中“五弦，如琵琶而小”的记载是完全相符的。而唐代的五弦的形制已有所改变，其形制与琵琶基本相同，在形制上没有明显的大小区别。从壁画中所看到的五弦琵琶与四弦琵琶是基本相同的，有直项的五弦，也有曲项的五弦。

在莫高窟285窟中的一组化生伎乐中，同时出现了两件五弦琵琶，其中一件是五弦曲项琵琶，另一件则是五弦直项琵琶。由于画工的疏忽，五弦曲项琵琶虽然画出了五根弦，但却少画了一个弦轸，而另一五弦琵琶明显有五个弦轸，但五根弦却又没有描绘清楚。

从早期壁画中看到的五弦琵琶，其形制都比较小，除此之外，在其演奏方式上与四弦琵琶也有所不同。四弦琵琶都是抱在怀中的，而早期的五弦琵琶都是横抱于胸前，两手托在琵琶的下边，其演奏方法与少数民族乐器热瓦普的演奏方法非常的相似，这是一种比较特殊的演奏方式。

五弦直项琵琶　莫285窟　（西魏）

五弦琵琶　莫313窟　（隋）

隋代莫高窟313窟中的两个飞天，一个在散花，另一个在弹奏五弦琵琶。从形制上看，是一件典型的长梨形五弦琵琶。

唐代时期的五弦琵琶形制有所改变，与四弦琵琶基本相同，体形由小变大。因此，演奏方法也随之改变，持琴方法与四弦琵琶相同。从壁画中看，唐代以后五弦琵琶横抱胸前的演奏方法基本上不存在，其演奏方法与四弦琵琶基本相同，均为斜下式或者横抱式。

除了飞天伎乐中有五弦琵琶，在菩萨伎乐中也有五弦琵琶，如莫高窟423窟中的菩萨伎乐中所演奏的就是五弦琵琶，从图中可以看出，两个菩萨伎乐一个在演奏五弦琵琶，一个在演奏竖箜篌。

莫高窟321窟不鼓自鸣乐中的五弦琵琶是最典型的长梨形直项琵琶，其形制与285窟早期壁画中的五弦有着明显不同。321窟是初唐时期五弦琵琶的形制，这个琵琶在绘画中显然有些疏漏，因为所画琵琶明显有五个弦轸，而只画了四根弦。

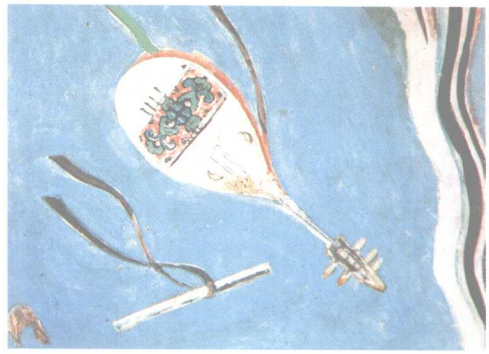
壁画中的五弦琵琶明显要少于四弦琵琶，其数量总共约有40多个，尽管如此，这也不是一个小数目，在古代时期的壁画中出现如此多的五弦琵琶，足以窥见当时流传的情况。

五弦琵琶主要出现在不鼓自鸣乐、化生伎乐、菩萨伎乐和大型的经变乐舞中。其形制各一，大小不同，有长梨形的，也有圆梨形的，其发展变化过程和四弦琵琶是完全相同的。

五弦琵琶在隋唐时期使用比较广泛，在宫廷的宴乐中常用此乐器，据《隋书》记载，当时的《西凉乐》《龟兹乐》《疏勒乐》《安国乐》《天竺乐》等都有五弦琵琶。五弦琵琶和

五弦琵琶　莫423窟　（隋）

四弦琵琶在唐代时期的乐舞中有时是同时使用的，从壁画中所看到的实际情况也是如此，在一些经变乐舞中，往往会同时使用五弦琵琶和四弦琵琶。



五弦琵琶　莫321窟　（初唐）

在莫高窟85窟的同一经变乐舞中同时出现了五弦琵琶和四弦琵琶，而且二者是一前一后并坐在乐队的前排。从形制上看，两件琵琶的大小是基本相同的，均为唐代流行的长梨形琵琶，只不过一个是五弦五轸，一个是四弦四轸，五弦的演奏方法也为斜下式与四弦琵琶完全相同。

另外，从演奏者的姿态可以看出，仍采用拨弹的方法，而不是用指弹，说明虽然当时指弹之法已经出现，但拨弹之法仍然存在并没有完全废除，只是各选其好而已。

由于五弦要多出琵琶一根弦，所以二者的定弦是有所不同的。《唐乐苑》中云："五弦未详所起，形如琵琶。五弦四隔孤柱一，合散声五，隔声二十，柱声一，总二十六声，随调应律。"由此可见，五弦的律制与琵琶是有所不同的。它的散声(空弦音)、柱声(按弦音)都比琵琶多，其音域也比较宽。所以唐代的琵琶谱是指四弦琵琶专用谱，而五弦琵琶所用的为五弦琵琶谱，二者有一定的区别。

五弦琵琶　莫85窟　（晚唐）

五弦在唐代也很盛行，赵璧就是当时享有盛名的演奏家，技艺高超，出类拔萃，世人非常欣赏。唐代大诗人白居易的诗中写道："五弦弹，五弦弹，听者倾耳心寥寥。赵璧知君入骨爱，五弦一一为君调。第一第二弦索索，秋风拂松疏韵落。第三第四弦泠泠，夜鹤忆子笼中鸣。第五弦声最掩抑，陇水冻咽流不得。五弦并奏君试听，凄凄切切复铮铮。铁击珊瑚一两曲，冰泻玉盘千万声。"在另一首《五弦诗》中云："清歌且罢唱，红袂亦停舞。赵叟抱五弦，宛转当胸抚。大声粗若散，

飒飒风和雨。小声细欲绝，切切鬼神语。又如鹊抱喜，转作猿啼苦。十指无定音，颠倒宫徵羽。座客闻此声，形神若无主。行客闻此声，驻足不能举。嗟嗟俗人耳，如今不好古。所以绿窗琴，日日生尘土。”这些精美的诗句对赵璧的精湛技艺的详尽描述，从中也使我们可以领略其魅力之大，感染力之强，演奏者功底之深。

虽然五弦与四弦琵琶有所差别，但这种差别并不很大，从形制构造来看，它们的发声原理如出一辙，其音响效果却又相同。因此，大约到宋代时期五弦已渐不多用，而被四弦琵琶所代替。

这种乐器也随着佛教的东传曾传入日本，正仓院现存五弦系唐代时从中国所传入，其器为紫檀木制成，面饰彩色图案，背有团花饰纹，这是目前唯一保存比较完整的唐代五弦琵琶。

异形琵琶

除了以上几种不同的琵琶形制外，在壁画中还有一种形制非常特别的琵琶。这种琵琶的共鸣体不是经常见到的梨形，而是两头大中间小呈葫芦形状，与如今的小提琴类似，这是一种异形琵琶，或称其为葫芦型琵琶，这也是琵琶形制的一种变体。

这种形制的琵琶无论是在其他的古文献中，还是在其他地区的石窟壁画中都未曾见到过，而只有在敦煌壁画中出现过。因此，对这种异形琵琶的出现，更加令人特别的关注。这种变体琵琶有四弦的，也有五弦的，但在壁画中并不多见，只有在一些极个别的洞窟壁画中出现。

这种异形琵琶最早始见于隋代壁画中，具体地说，最早看到的是在莫高窟423窟（隋代），在此窟《弥勒经变》上端的伎乐中，有一件四弦变体异形琵琶，这也是壁画中最早出现的一件，虽然描绘得不是非常的精细和准确，但基本轮廓仍然清晰。

异形琵琶　莫322窟　（初唐）

壁画中最为明显而且最为清楚的异形琵琶，当属莫高窟322窟（初唐）中一飞天伎乐所弹奏的异形琵琶。从此图中明显可以看出，其器为下大上小，中间细腰，直颈四轸，形似琵琶而又有不同，但从整体形状上

异形琵琶　莫420窟　（隋）

看，它的确是琵琶的一种变体形制。除此之外，另有一件出现在莫高窟262窟中，是一件异形五弦琵琶，其形制与前者基本大相同。

从壁画中的异形琵琶来看，它的基本形制是与琵琶的形制同步发展的，琵琶有四弦、五弦，直颈、曲颈之分，而这种异形琵琶的形制也是如此，始终保持了琵琶的基本特征。

关于这种异形琵琶，由于只出现在飞天伎乐中，而在大型的经变乐舞以及其他写实性的，具有现实生活真实性的民俗乐舞中没有出现过，因此，人们对它存在的真实性不免会产生疑虑。

至于这种变体形制的琵琶究竟是否存在，历来颇有争议，有人认为它是存在的，而有人认为它是不存在的。我认为，既然在壁画中已经出现了这种异形琵琶，这是一基本存在的事实，我们应该正视它而不应该忽略它，至于如何判断，这是另外一个问题。从这种异形琵琶出现的年代以及出现的历史背景来推断，我认为存在的可能性是相当大的，虽然说这种异形琵琶在当时流传并不广泛，壁画中少之又少，但它出现在各种乐器大革新的隋唐时期。

由于隋唐时期采取兼收并蓄、海纳百川的方针，使当时的乐舞发展达到了高峰。为了适应当时乐舞发展的要求，随之对各种乐器也在不断地进行改革，许多乐器就是在这个时期得以改造和革新的，尤其是琵琶的形制较为多变，长圆不具，大小不等，可以说，这种形制非常特别的异形琵琶就是在这种特定的历史条件下产生的，因此说，这种变体琵琶的形制是完全有可能存在的，反映了当时的实际情况。如果我们把它完全看成是当时画工的随意之作，似乎过于武断。

异形琵琶　莫423窟　（隋）

打击乐器

敦煌壁画中的打击乐器种类非常繁多，其中有的现在仍在使用，有的则早已销声匿迹。通过对壁画中的乐器研究，可以使我们更多地了解古代乐器的发展过程。

在所有打击乐器中鼓的种类最为繁多，大小不同，形制各异的鼓就有几十种之多。鼓的形制不同，所以用途也有不同，例如，在室内的演出中常常会使用小鼓，而在室外演出中则会选择使用大鼓。相对而言，大鼓的声音大，小鼓的声音小。

从壁画中看到的情况是，有的乐舞演出中同时使用了几种形制相同的鼓，而有的乐舞演出中则没有使用鼓。因此，鼓的选择和使用都是根据具体的乐舞形式而定，并非随心所欲地选择和使用。

古代鼓的种类十分繁多，但由于当时的科技水平有限，所以还没有发明出可调音高的定音鼓。可以说，当时鼓的音色还是比较单一，其音色的变化主要取决于鼓腔的大小和形制的不同。

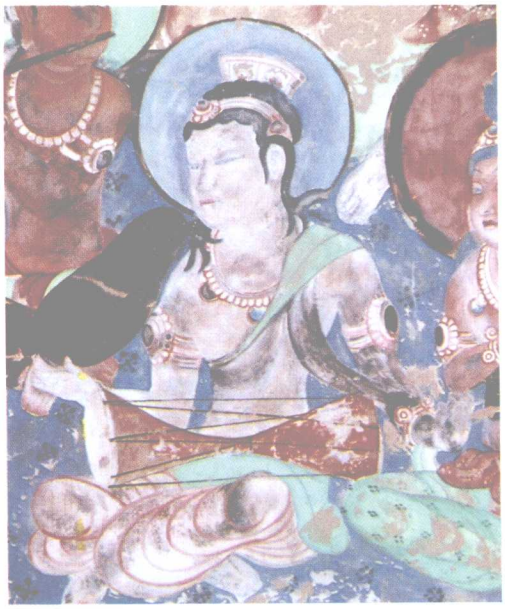
壁画中的鼓，主要出现在天宫伎乐、飞天伎乐、不鼓自鸣乐以及经变乐舞和出行仪仗乐舞中。最早的出现于西魏时期的天宫伎乐和飞天伎乐中，直至元代壁画中的飞天伎乐和不鼓自鸣乐中都有出现，历时一千多年，壁画中从未间断过，所以，它比较完整地反映了一千多年中，鼓在各个历史时期的发展和使用过程。

在调查中发现，敦煌壁画中鼓的种类要比文献记载的还要多，这说明一些现实生活中存在的鼓并没有完全被记入文献之中。反过来说，壁画中出现如此多的鼓，也是对历史记载不完整的一个补充。从另一方面说，壁画中所展示的鼓不仅比较直观，而且还把当时的使用情况以及演奏的方法也真实地反映了出来，这就是图像资料的优越之处。

羯 鼓

据文献记载，羯鼓的形制多为圆形直桶。由于羯鼓有其丰富的表现力，所以隋唐时期的宴乐演出中经常用。关于它的形制和演奏方法以及产生于何处，文献记

载颇多。唐杜佑《通典》说："（羯鼓）正如漆桶，两头悠长，以出羯中，故号羯鼓，亦谓之两杖鼓。"《旧唐书·音乐志》也说："羯鼓，正如漆桶，两手具击，以其出羯中，故号羯鼓。"南卓《羯鼓录》："羯鼓出外夷，以戎羯之鼓，故曰羯鼓。"从史书记载中可知此鼓最早产生于戎羯族之中。日本林谦三的《东亚乐器考》中说："羯鼓的直接源流可以上溯源于印度鼓，这乐器传入中国内地的时期及其过程，大致是在晋代从印度经中亚传入北地。"而岸边成雄先生在《唐代音乐史研究》中说："羯鼓因其出自羯族而得名，羯为匈奴之一种，即为北狄。"然而，如果我们完全说羯鼓是出自羯族之中，似乎不是很确切。因为，南卓《羯鼓录》中明确指出，此鼓为"戎羯之鼓"，"戎"是乌孙族的转音。由此可知，这种鼓产生的历史已是十分的久远，至今已有3000多年的历史，所以，对它的产生在古代时期就比较含混，因为月氏、乌孙、匈奴这几个民族有过较长时期的杂居过程，因此，或说产生于羯人之中，或说产生于"戎"的乌孙族。但有一点是肯定的，羯鼓最早产生于包括敦煌在内的河西地区少数民族之中。《汉书·西域传》载："乌孙本与大月氏共在敦煌间。"公元前大月氏和乌孙族先后从河西迁徙到新疆、阿姆河流域，大月氏最后又迁到了印度北部。羯鼓就是通过民族的迁徙，在很早以前就传到了西域以及印度等地。正因为如此，往往会使人们发生错觉，时不时把它作为印度的乐器。



羯鼓　莫220窟　（初唐）

从文献记载中可知羯鼓的形制似"漆桶"，应该说，这只是一个非常简单而又笼统的说法。从敦煌壁画中看到的羯鼓，大约有以下几种：

其一，鼓框短小，两面蒙革，两面的皮革用细绳绷拉，采用这种方法可随时调解皮革松紧度，如莫高窟220窟南壁经变乐舞中的羯鼓。从图中可以看出，乐伎跪坐于地毯上，并将羯鼓横放于前面，左右手各执一杖击打两面，这与《通典》中"亦谓之两杖鼓"完全相符。

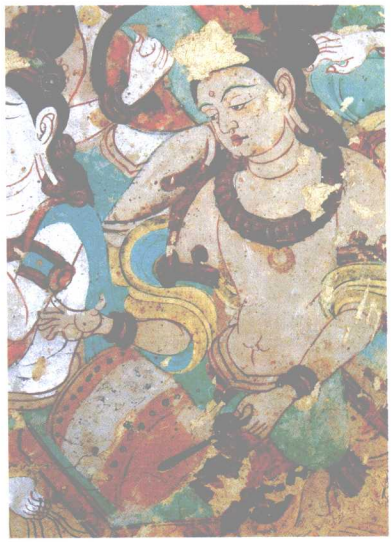
羯鼓　莫85窟　（中唐）

其二，在敦煌壁画中，还有一种羯鼓的形制比较特别。其形状为两头大中间稍细，但它与细腰鼓的形制完全不同。细腰鼓是两头大逐渐细于中间，而这种羯鼓中间稍细的部分则是一样的粗细。莫高窟85窟北壁《思益梵天请问经变》乐舞中的羯鼓，就其形制而言，两头大，中间细，细的部分为直桶形，鼓腔没有弧度。演奏时将鼓放在牙床上，鼓的下面放置一小牙床，可将鼓的位置适当提高，便于乐伎用手拍打两头，正如《旧唐书·音乐志》中所说的“两手具击”。然而，这种形制的羯鼓在壁画中并不多见。

其三，鼓框短粗，正如史书中所述如漆桶，两面蒙革。但与前者有所不同的是，鼓的革面不是绳子绷拉，而是用钉子直接钉在框的两头，莫高窟112窟南壁《金刚经变》乐舞中的羯鼓就是其中的一例。从图中可以看出，演奏羯鼓的乐伎左手持杖击打，右边则不用杖敲击，而是用手拍打。与前者有所不同的是表现在演奏方法上，前者完全是两头皆用杖击打，后者则是一面用杖击，另一面用手拍。

采用这种演奏方法是为了获得不同的音响效果。从此图中还可以看出，这面羯鼓的下面放置了一个稍大于鼓框的长方形小牙床，这与文献中所提到的演奏羯鼓时，在其下放置小床的记载是完全相符的。从壁画中所看到的，凡是坐式演奏羯鼓时都放置小牙床。

古代羯鼓的使用非常广泛，除了在专门的室内乐舞演出中使用外，在室外的乐舞演出活动中也经常使用，由于演出场地的不同，所使用的羯鼓虽然形制不变，但大小有所不同。相对而言，室内使用的羯鼓比较小，室外使用的则比较大。室内是以横放在地上演奏，室外则是一人背着，



羯鼓　莫112窟　（中唐）

羯鼓　莫148窟　（盛唐）

另一人跟在其后击打，莫高窟445窟（盛唐）壁画中，供养伎乐所演奏的羯鼓就是其中最典型的一例。从图中可以看出，此鼓比一般的羯鼓要稍长一些，两边的鼓面采用细绳绷拉的方式。

关于羯鼓的演奏方法文献中虽然多有记载，但所记各有不同。《旧唐书·音乐志》载："羯鼓，正如漆桶，两手具击。"《羯鼓录》中："击用两杖，其声焦杂鸣烈，尤以宜促曲急破，作战杖连击三声……又宜高楼晚景，明月清风破空透之。特异众乐，杖用黄檀、狗骨、花楸木。"宋陈旸《乐书》说："其状如漆桶，下承以牙床，用两杖击之。""所传羯鼓之制，其色高赤，上无带，下无座，盖与唐代乐图后世教坊者异矣，世俗亦谓之两杖鼓云。"而宋沈括《梦溪笔谈》中说："唐之杖鼓者，谓之两杖鼓，两头皆用杖。今之杖鼓，一头用手拊之，则唐之汉震第二鼓也。"观其壁画中羯鼓的演奏方法，三种形式并存：一是两头皆用杖，一是一头用杖另一头用手拍，还有一种形式是两头皆用手拍。演奏时鼓下面有的放置小牙床，但也有的并不放置小牙床，灵活应用，不拘一格。由此可见，这三种不同的演奏方法在唐代时就已同时存在，并非《梦溪笔谈》中所说的"唐之杖鼓者，谓之两杖鼓，两头皆用杖。今之杖鼓，一头用手拊之"。

羯鼓在唐代特别盛行，尤其在宫廷乐舞演出中经常使用，而且在乐队之中占有重要的地位。据文献记载，唐明皇特好此鼓，而且又是一位击打羯鼓的能手，并创作了许多羯鼓独奏曲，在唐代宫廷的宴乐中，就有专门用于羯鼓演奏的曲谱。由此可知，尽管羯鼓的形制比较简单，并无多变的音色，但就是在这种条件下，当时的人们已创作出了各种不同的演奏方法，技艺之高，可见一斑。

羯鼓　莫445窟　（盛唐）

由于宫中帝王的喜好，使羯鼓在乐队中的地位也随之提高，往往在乐队中起着“领导者”或指挥者的作用，从壁画上的经变乐舞，就可明显看出羯鼓在乐队中都居于前排的重要位置。

壁画中的羯鼓多见于经变乐队之中，而不鼓自鸣乐和飞天伎乐中却比较少见。从时代上看，早期的壁画中很少见到，主要出现在唐代时期的壁画中。从壁画中可以看出，一般情况下一支乐队中只使用一面羯鼓，在极少数乐队中也有同时使用两面羯鼓的情况。

答腊鼓

答腊鼓，亦谓之揩鼓。此鼓在壁画中屡见不鲜，常用于经变乐队之中。此鼓框为木制，两面蒙革，其形制与羯鼓甚为相似，鼓框为直桶形，中间无弧度，有所不同的是，答腊鼓的鼓框短粗而小于羯鼓。

关于答腊鼓的形制以及演奏方法，文献中多有记载。《旧唐书·音乐志》中载：“答腊鼓，制广羯鼓而短，以指揩之，其声甚震，俗谓之揩鼓。”《通典》中的记载与《旧唐书》的记载基本相同：“制广羯鼓而短，以指揩之，其声甚震，俗为之揩鼓。”《乐书》中说：“答腊鼓，龟兹、疏勒之器也。其制如羯鼓，仰以广而且短，以指揩之，其声甚震，亦谓之揩鼓也。后世教坊奏龟兹乐用焉。”《古今乐录》亦云：“答腊鼓，制广羯鼓而短，以指揩之，其声甚震，俗为揩鼓。”

答腊鼓　莫220窟　（初唐）

答腊鼓的演奏方法与羯鼓基本上相同，演奏时将鼓竖置于胸前，两手持抱，或用指弹或用手拍，可以拍打鼓的上面，亦可用手指弹击鼓的下面。

莫高窟220窟北壁经变乐舞中的答腊鼓，是用于一个由20多人组成的大型乐队之中。此鼓形制为直桶状，正如漆桶，鼓框较小，两面蒙革，鼓面用细绳交叉绷拉。演奏者将鼓托于胸前，以右手的拇指和食指托于鼓的下面，用中指无名指敲击，左手掌靠在鼓的上边框，用手指拍打鼓的上面，这与文献中的记载是完全相符的。

从画面中可以看出，这种鼓的形体比较短小，

答腊鼓　莫112窟　（中唐）

可能是出于考虑演奏上的方便。

从壁画中所看到的答腊鼓，其形制主要有两种：一是革面用钉子直接钉在鼓框上；另一种则是以细绳子交叉绷拉，采用这种方法也是为了随时调整鼓膜的松紧度，以根据演奏需要获得不同的音响效果。

由于答腊鼓的体积比较小，所以是在一定范围内使用。从壁画中所看到的情况是，一般都是用于室内的乐队之中，而在户外的出行乐舞中是不大使用的。其原因是这种鼓的体积小，加之多以手拍，所以音量亦较小，只能用于一般的乐队之中。

答腊鼓的形制非统一标准，而是有所变化。莫高窟12窟经变乐舞中的答腊鼓，其形制有所不同。从图像中可以看出，这面答腊鼓亦是两面蒙革，但有所不同的是两头鼓面大，鼓框中间细，而且鼓面不用绳子绷拉，直接固定在鼓框上。

但是，这种鼓演奏方法却是基本相同的。从图中可以看出，乐伎将鼓置于胸前，左手拇指托住鼓的下沿，用其他的手指拍打鼓的下面，右手掌靠住鼓边，用手指拍打鼓的上面。这与前者是完全相同的。只是这面鼓看上去稍大于前者，这说明当时答腊鼓的大小，并没有绝对统一的标准。

关于答腊鼓的起源，《唐书》《通典》中没有明确的记载，只有《乐书》中说："答腊鼓，龟兹、疏勒之器也。"这只能说明这种乐器常用于龟兹、疏勒乐之中，但并不能完全证明这种乐器就是龟兹或疏勒所造。然而，有一点是可以肯定的，这种鼓不一定是由印度传入中国的。

答腊鼓　莫12窟　（五代）

如果说它的形制与羯鼓比较相似的话，我认为，它更有可能与羯鼓是如出一辙，是在羯鼓基础上派生出来的一种，可能为中国古代西部少数民族所造。按此推断，羯鼓出自月氏或戎羯族，而相同于羯鼓的答腊鼓也有可能出自少数民族之中，具体

地说，仍有可能出自曾经创造了羯鼓的月氏或戎羯族。

腰 鼓

古代之腰鼓与现代的腰鼓相比，其形制有所不同。简单地说，古代的腰鼓是两头大而中间小，现代的腰鼓则是中间大而两头小。古代时期的腰鼓有大小之分，而且鼓框所使用的材料也有所不同，正因为如此，关于腰鼓的名称也比较多。《旧唐书·音乐志》："腰鼓，大者瓦，小者木，皆广首纤腰。"又："正鼓、和鼓者，一以正，一以和，皆腰鼓也。"

腰鼓产生的年代已很久远，但不同的时代其命名有所不同，如隋唐时谓之腰鼓者，在晋代时却称之为"晋鼓"。唐杜佑《通典》中载："近代有晋鼓，大者瓦，小者木，皆广首而纤腰。"《旧唐书》《文献通考》与《通典》所记有所不同，但《通典》中所说的"晋鼓"实际上与《旧唐书》《文献通考》中所谓的"腰鼓"实际上是同为一种形制的鼓，这不过是同物异名而已。

腰鼓是敦煌壁画中最常见的一种乐器，在壁画中的各种乐舞画面中都被广泛使用，无论是飞天伎乐、天宫伎乐、不鼓自鸣乐、出行乐以及大型的经变乐舞中屡见不鲜，壁画中的腰鼓数量多达几十件。

腰鼓　莫285窟　（西魏）

壁画中的腰鼓，最早见于西魏时期的天宫伎乐和飞天伎乐中，而唐代以后则多见于大型的经变乐舞中，直至元代的壁画中仍有出现。在上下一千多年的壁画中从未中断过，说明这件乐器在中国乐舞发展的历史过程中是应用最为广泛的打击乐器之一。

莫高窟285窟化生伎乐中的腰鼓，是早期壁画中具有代表性的一件腰鼓。此鼓两头大而中间细，正如文献中所说的"广首纤腰"。只是这件腰鼓纤腰的中间又有一个圆形的鼓，使其形制更加美观。

腰鼓　莫288窟　（西魏）

莫高窟288窟天宫伎乐中的腰鼓，就是早期壁画中具有代表性的一个。乐伎踞于宫门之中，头戴宝冠，红色的飘带缠绕于肩臂之间随舞而动，上身裸露，腰间挎鼓，两手拍打鼓的两头。这件鼓两头大而中间小，其形制与文献记载完全相符。

由于是壁画中所描绘，很难辨别究竟此鼓的鼓框是瓦制，还是木制。如果说，古代有瓦制和木制两种的话，从此鼓的颜色上看，鼓框为瓦是完全有可能的。当然，仅从壁画中的颜色要断定鼓框是瓦还是木，实在有些牵强附会。因为以单纯观察颜色的效果作出判断是不能代表材料的质地，由此说来，这只能作为一种参考，应以文献中的记载为依据。

莫高窟390窟飞天中的腰鼓，反映了隋代时期腰鼓的基本形制。画面中的腰鼓其形制为两头大而中间小，有所不同的是，此鼓的鼓面要比一般的腰鼓大。演奏方法基本与前代一样，都是将鼓挎在腰间，以两手拍打鼓的两头。此鼓的鼓框仍为灰色，与288窟天宫伎乐中的腰鼓颜色相同，只是鼓面的大小有所不同，而且鼓的形状似喇叭口，在其他的洞窟壁画中也有类似形状的鼓。

腰鼓　莫390窟　（隋）

腰鼓　莫220窟　（初唐）

莫高窟220窟北壁经变乐舞，是一组由20多人组成的大型乐队，在该乐队中同时使用了两件腰鼓。这两件腰鼓均为广首而纤腰，乐伎将鼓挎在腰间，用手拍打鼓的两头。与前者有所不同的是，这两件鼓的鼓面不是用钉子钉在鼓框上，而是采取了用细绳交叉绷拉的办法。由此可知，一般所使用的腰鼓和乐队中所使用的腰鼓有所不同。从飞天和天宫伎乐中所看到的腰鼓多为将鼓面钉在鼓框上，乐队中所使用的腰鼓多用细绳绷拉的方式。这种现象的存在，主要是出于用途的不同，一般活动中的腰鼓，不要求鼓的音色，只注重音量的大小，用于乐队中的腰鼓不仅要求音量的大小，而且更加注重音色的不同。由于乐队中的腰鼓不是单独使用，而是要和其他的乐器相配合，所以要不断地调整其鼓的音色，以达到整个乐队所要求的效果。

220窟中北壁《东方药师经变》中的乐队，是莫高窟壁画中最大的一组经变乐舞，人数最多，绘制精细，表现力极为丰富。所以，该乐队中所使用的腰鼓，“一以正，一以和”，正如《旧唐书》所言。

都昙鼓

都昙鼓的形制与腰鼓有相似之处，所以，往往从壁画中比较难以辨别和区分，只有极个别的有明显的区别。目前从壁画中所看到的，最为明显的有莫高窟45窟、148窟以及220窟等经变乐舞中的都昙鼓。这些鼓与腰鼓有相似之处，但也有不同之处。

都昙鼓　莫45窟　（盛唐）

这种鼓在早期壁画中很少看到，在天宫伎乐和飞天伎乐中都没有出现，只有在唐代时期的经变乐舞中和不鼓自鸣乐中时有出现，而且数量也极少。据文献记载，此鼓的形制似腰鼓，以木为框，纤腹广首，以革为面，其鼓框细长。尽管

都昙鼓　莫148窟　（盛唐）

此鼓的形制也是两头大，中间细，但与腰鼓的形制相比还是有一定的区别。

45窟中的都昙鼓是壁画中最典型的一个。此鼓呈一棒状形，比较细长。此鼓的两头为喇叭形，而都昙鼓除中间比较细外，两头呈桶状形。杜佑《通典》云："都昙鼓，似晋鼓而小，以槌击之。"《旧唐书·音乐志》又云："都昙鼓，似腰鼓而小，以槌击之。"由此可知，都昙鼓与腰鼓的形制的确没有太大的区别。按文献记载，都说是"似腰鼓而小，以槌击之"。就45窟中的都昙鼓而言，只能说形制明显有所不同，但鼓的大小并没有多大的差别。从演奏方法上看，此鼓不是挎在腰间而是横放于腿上，用手拍打鼓的两头，没有使用槌击。

另外，从莫高窟220窟经变乐舞中所看到的都昙鼓与腰鼓的形制是完全相同的，只是大小有所区别。从图中可以看出，此乐队中同时使用了三件鼓，有两件是腰鼓这是毫无疑问的，另一件鼓也是两头大而中间细，与腰鼓相似，但看上去要稍大于腰鼓。其演奏方式与45窟中的都昙鼓基本相同，也是将鼓巧妙地横架于左脚腕上，右手拍打，左手以指弹之。这说明，画工在绘制这幅乐舞图时，其概念是非常清楚的，并没有将腰鼓和都昙鼓混为一谈。

从壁画中看到的都昙鼓都是以手拍，而没有使用槌击的方法。但文献中却都说是以槌击之，二者之间似乎有所不同。其实，这种差异是可以理解的。就像文献中所记载的羯鼓一样，说是唐代用杖击，后世才改用手拍，但事实上并非如此，从壁画中所看到的，在唐代时期就存在着几种不同的演奏方法。因此说，文献中的记载不一定十分准确，疏漏之处也是在所难免。就都昙鼓而言，可能两种演奏方法都是存在的，而文献

都昙鼓与腰鼓　莫220窟　（初唐）

只记载了其中的一种演奏方法，而壁画中则绘制了另一种，因此，这是绘画者与记录者所了解的情况不同有关。

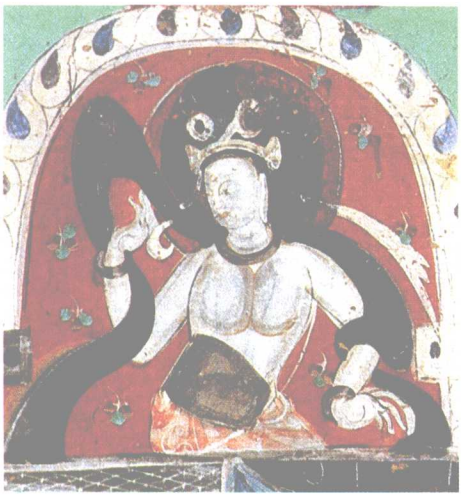
壁画中的腰鼓出现的多而都昙鼓出现的少，究其原因，我认为主要是腰鼓的形制与都昙鼓非常相似。形制的相似就意味着音色也是非常的接近，所以，人们似乎更习惯于使用挎在腰间演奏的腰鼓。

齐 鼓

关于齐鼓的基本形制，《旧唐书·音乐志》载："齐鼓，如漆桶，设齐于鼓面，如麝脐。"宋陈旸《乐书》中说："（齐鼓）状如漆桶，一头差大，设齐于鼓面，如麝脐然。"由此可知，齐鼓的形制最明显的特点有四个：一是鼓框为木制，形如漆桶；二是一头大而另一头小；三是鼓面与鼓框平齐；还有一个特点就是整个鼓体不大，比较小巧，正如文献中所说的"如麝脐然"。

文献中的记载非常笼统，只是一个简单的描述，此鼓究竟应该是什么样的形制，鼓体有多大以及怎样演奏都没有明确的记载，所以，很难准确地断定，从中只能知道一个大概的情况。

齐鼓在壁画中并不多见，如果按文献中的记载所述，莫高窟288窟中天宫伎乐所演奏的就是其中比较准确的一个。此鼓正是一头大而一头小，鼓框短粗如漆桶，整个鼓体不大，鼓面不用绳子绷拉，而是用钉子钉在鼓框上，这些特征都与文献中的记载基本相同。



齐鼓　莫288窟　（西魏）

至于齐鼓的演奏方法文献中没有具体的记载。从壁画中所看到的，乐伎是将鼓挎在腰间，用两手拍打鼓的两头，其演奏方法与腰鼓的演奏有所相同。另外，齐鼓的形制与现在所谓的腰鼓十分近似，这有可能是从腰鼓演变而来。

齐鼓仅见于早期壁画中的天宫伎乐中，而大型经变乐舞及其他形式的乐舞中，都没有使用过这种鼓。

从壁画中可以看出，这种鼓使用得不是很广泛，原因是此鼓与风靡一时的羯鼓有相似之处，所以有可能被羯鼓替代。

鼗鼓　莫290窟　（北周）

鼗 鼓

鼗鼓在古代时期亦称鼗牢，今谓之拨浪鼓或货郎鼓。此鼓使用广泛，北周时期的飞天中已出现这种乐器，但多见于唐代以后的壁画中。

鼗鼓是小鼓穿于一根木杆之上，每一个鼓的边缘上都固定了用细绳系着的小球，演奏时左右转动手柄，以带动小球击打鼓面而发声。鼗鼓以木为框，以革为面。每一个鼓的大小有别，鼓的数量多少有所不同。从壁画中所看到的一杆一鼓、一杆两鼓或一杆三鼓的都有，一般多为一杆两鼓。一杆之上的鼓大小各有不同，基本上都是下面的鼓大而上面的鼓小，依次排列。有的鼗鼓还作了装饰，如莫高窟290窟飞天所持的鼗鼓，在其杆的顶端饰有缨穗，外观装饰的更有特点。

鼗鼓大小有别，其称谓也有所不同，《尔雅》中载："大鼗谓之麻，小者谓之料。"《周礼》："鼗如鼓而小，持其柄摇之。"《旧唐书·音乐志》载："小鼓有柄曰鞞，摇之以和鼓，大曰鞉。"

榆林窟19窟演奏鼗鼓的飞天，姿态悠雅，特点鲜明，是飞天伎乐中少有的表现形式。从图中可以看出，飞天以左手持鼗鼓摇而击之，并夹抱鸡娄鼓，以右手持杖击打鸡娄鼓。画家对这一姿态描绘得非常生动，尤其对鼗鼓描绘得精确细致，就连鼗鼓转动的一刹那都描绘得淋漓尽致。在经变乐队鼗鼓和鸡娄鼓都是由一人演奏，而飞天中出现的鼗鼓基本上都是单独使用，很少有和鸡娄鼓同时使用的现象，榆林窟19窟中出现的这一形式，可以说是一个特例，在壁画中很少出现。

榆林窟3窟《观无量寿经变》乐舞中的鼗鼓，是壁画中出现了惟一由一个乐伎同时演奏两个鼗鼓的现象。一般情况下，经变乐队中都是鼗鼓和鸡娄鼓由一个乐伎演奏，而不用鸡娄鼓同时用两件鼗鼓的现象却十分罕见。

鼗鼓与鸡娄鼓　榆19窟　（五代）

从图中可以看出，乐伎左右手各持一个鼗鼓，摇而击之。两个鼗鼓的大小及形制完全相同，都是一杆之上有3个小鼓穿在一起。从图中可以看出，这两件鼗鼓形体都很小，有其说是在演奏，不如说演奏者在乐队更重要的是发挥着指挥的作用。

鼗鼓　榆3窟　（西夏）

关于鼗鼓的起源历来颇有争议，众说不一。宋陈旸《乐书》中说："鞉牢，龟兹部乐也。"此说似乎有失偏颇。因为鼗鼓是中国之旧器，远在秦时期中国就已经在民间流传。唐杜佑《通典》中说："今清乐秦琵琶（即阮咸）俗谓之秦汉子，圆体修颈而疑是弦鼗之遗制。"至于属于中原传统的秦琵琶，究竟是否源之于鼗鼓，这需要进一步的探讨论证，但这起码说明了一点，鼗鼓是中原传统的旧有乐器，而不是从西域的某一个少数民族中传入的。陈旸所说的"龟兹部乐也"，只能说明在当时的龟兹乐中曾经也使用这种乐器，而并未肯定是龟兹的传统乐器。

古代时期，丝绸之路上的音乐文化交流活动是非常广泛的，所以西域乐舞中常常使用了中原的传统乐器，而中原的乐舞中，也经常使用属于西域少数民族的乐器。这是一种正常的交流活动，但正因为如此，往往会出现所使用的其他民族的乐器，与属于本民族的乐器发生混淆的情况。

唐宋时期，鼗鼓经常用于乐队之中，但它的使用并不是单独的，而是和鸡娄鼓同时配合在一起使用。所以，古人谓之左手摇鞉牢，右手击鸡娄鼓。从壁画中所看到的鼗鼓，除了不鼓自鸣乐中是单独存在的，凡是经变乐队中所使用的鼗鼓，都是和鸡娄鼓相结合由一人演奏的，这是由于局限于表现形式的不同。

鸡娄鼓

鸡娄鼓的形制小而圆，如球形，两面为革，革面很小，古人形容形制如瓮。《旧唐书·音乐志》载："鸡娄鼓，正圆，两手所击之处，平可数寸。"《古今乐录》载："鸡娄鼓，正圆，而首尾可击之处，平可数寸。"

据文献记载可知，鸡娄鼓的形制很小，这主要是与它的演奏方式有关，因为鸡娄鼓的演奏是挟抱于左臂之中，所以体积如果过大的话是无法挟抱于左臂之中

的。从莫高窟45窟经变乐舞中的鸡娄鼓可以看出，乐伎左手持一鼗鼓，臂中挟抱一鸡娄鼓，右手持杖击奏。宋陈旸《乐书》中说："左手持鼗牢，腋挟此鼓（鸡娄鼓），右手击之，以为节焉。"莫高窟45窟中的鸡娄鼓及演奏方式，与文献中的记载完全相同。

鸡娄鼓　莫45窟　（盛唐）

从壁画中的乐舞可以看出，凡是乐队中有鸡娄鼓和鼗鼓出现的，就很少有羯鼓的出现。因为在古代时期的乐队中，鸡娄鼓、鼗鼓和羯鼓分别起着指挥者的作用。所以一个乐队中只选其一，不可同时二者皆用。另外，鸡娄鼓和鼗鼓以及羯鼓的演奏者，都是坐在乐队的显著位置，充分表现出它在乐队中的指挥作用。

《文献通考》载："鸡娄鼓，其形如瓮，腰有环，以绶带系于腋下。"从壁画中看到的鸡娄鼓与《文献通考》中的记载大致相同。但是有所不同的是，壁画中的鸡娄鼓没有发现腰间有环，以带系于腋下，而都是挟抱于臂中。由此可知，《文献通考》中所记载的是另一种演奏方式。

按文献中记载，鸡娄鼓都是以右手持杖击奏，而壁画中所表现的既有以杖击打的，也有用指弹奏的。莫高窟112窟经变乐舞中的鸡娄鼓，其演奏方法不是采用以杖击打，就是用右手指弹奏的方法。当然，壁画中的鸡娄鼓大都采用以杖击打的方法，用指弹的还是极少数。

鸡娄鼓　莫112窟　（中唐）

鸡娄鼓在早期壁画中比较少见，天宫伎乐和飞天伎乐中没有出现，主要还是出现在唐代时期及以后的经变乐舞中。由于这种鼓的形制比较小巧，其音量必然不会太大，所以常用于乐队之中，在其他的乐舞活动中几乎很少使用。

莫高窟12窟经变乐舞中所使用的鸡娄鼓，其演奏方法也是乐伎左手持一鼗鼓（此鼗鼓由两个小鼓穿于一杆之上），用左臂将鼓挟抱于左胸前，右手持一鼓杖在击打鼓面。

鸡娄鼓　莫12窟　（五代）

毛员鼓

关于毛员鼓的形制，由于此鼓与都昙鼓、腰鼓有相似之处，所以历来都是众说纷纭，各有不同，仁者见仁，智者见智。

《通典》说："都昙鼓，似腰鼓而小，以槌击之。"又："毛员鼓，似都昙鼓而稍大。"《旧唐书·音乐志》也云："毛员鼓，似都昙鼓而稍大。"由此可知，"都昙鼓"、"腰鼓"、"毛员鼓"三者之间非常相似，所以常常很难将它们清楚地区分开来。那么，究竟如何将三者区分和界定，我认为，可以从三种鼓的形制不同以及不同的演奏方法上予以分辨。

首先，腰鼓是挎在腰间击奏的，都昙鼓却不是挎在腰间击奏的，而是横放在腿上击奏的，这也是区分二者不同的主要特征之处，至于或大或小，那只是相对而言，如果不从演奏方法上区分似乎很难将二者完全区分的。按文献记载，可知毛员鼓"似都昙鼓而稍大"，但文献中却又没有记述毛员鼓的演奏方法，如果按毛员鼓的形制判断，应该是非常接近腰鼓，但也有它的不同之处。由此说来，毛员鼓也是挎在腰间击奏的。

按此推断，毛员鼓也是两头大而中间细，这是二者的相同之处，而不同之处就是毛员鼓两头的革面明显地要大出鼓框许多，整个鼓体也比较大，这就是毛员鼓与都昙鼓和腰鼓的最大不同之处。

莫高窟154窟经变乐舞中的鼓，就是比较典型的毛员鼓。从图中可以看出，演奏毛员鼓的乐伎依次坐在乐队的前排，都是将鼓挎在腰间，或两头皆用手拍，或两头皆用杖击，或一头用杖击一头用手拍。三件鼓的形制都是相同的，两头大而中间小，鼓面以绳索交叉绷拉，尤为突出的特点是鼓面甚广，要大出一般腰鼓许多。

毛员鼓　莫154窟　（中唐）

毛员鼓　莫12窟　（五代）

毛员鼓的使用非常广泛，如莫高窟154窟经变乐舞中，一个乐队中就同时使用了三件同样的鼓，当然，这种情况在壁画中还是比较少见的。一般情况下，都是一个乐队中只使用一件毛员鼓。

莫高窟12窟经变乐舞中的毛员鼓，其形制与前者是基本相同的，乐伎也是将鼓挎在腰间，用两手拍打鼓的两头。

关于毛员鼓的产生，《通典》和《旧唐书》中都说是“胡乐”，所谓的“胡”是我国古代生活在西域少数民族的统称。而宋陈旸《乐书》中却说：“毛员鼓，扶南、天竺乐器也。”此说显然与《通典》和《旧唐书》中的记载有所不同，这只能说这件乐器在天竺乐中也曾经使用过，但并不以为是天竺的传统乐器。从另一方面说，这件乐器可能很早就已传到了天竺，由于时间久长，人们往往误以为是天竺的乐器了，其实，这是一个历史的误会。既然说它是“胡乐”，这就肯定了最早是产生于我国的少数民族之中，至于它究竟产生于哪一个民族之中，现已时过境迁很难说清楚了，现有的一些说法只能是一种推测，不能做出肯定的结论。

建 鼓

建鼓产生的历史已十分的久远，至少已经历了三千年的历史。这种鼓在我国流传甚广，历代都在使用，因此有很强的生命力，至今流传的大鼓乃它的遗制，这种鼓的特点是，鼓框粗大，两面蒙革，中间略粗而两头微细，用两杖击奏，声音甚震，传声悠远。

由于时代的不同，此鼓的名称叫法也有不同。《隋书·音乐志》云：“建鼓，夏后氏加足，谓之悬鼓。近代相承，植而贯之，谓之建鼓。盖殷所作也。”《旧唐书》中所记与此完全相同，这已证实了此鼓历史久远，流传甚广。

据文献记载，这种鼓最初无足，后来曾因加足而称之为“悬鼓”。所谓的足，实际上就是鼓的支架。最初是直接将足安装在鼓框上，再后来逐渐发展为专门的鼓架，架与鼓分离，在演奏时将鼓放置在支架上，改变了直接在鼓框上加足的方式。可惜史书中并没有描述这种鼓的实际大小，如果说这种鼓在击奏时是用鼓架支起来

的，说明这种鼓的形制肯定不会小。

从壁画中所看到的建鼓，有吊挂在木架上击奏的，也有的是在百戏中使用，一人背着另一人跟在其后击奏。我国古代常常采用“晨钟暮鼓”的方法报时。此所谓的“暮鼓”者，就是曾经被称之为“悬鼓”的建鼓。除此之外，古代见官升堂所击的鼓实际上也是属于建鼓。

建鼓　莫9窟　（晚唐）

莫高窟9窟中的建鼓，是吊挂在一个方形的木框之中，演奏者两手持杖击打。这是古代最典型的“暮鼓”形式，也就是建鼓的另一种击奏方式。

建鼓在壁画中出现较少，原因是这种鼓主要用于社火之类的百戏之中，一般情况下，歌舞表演中不使用此鼓作为伴奏乐器。所以在壁画中数以百计的经变乐舞中，还没有先例使用建鼓的。由于这种鼓的形制比较大，击打时声音甚震，加之古代时期的乐队编制非常有限，所以在乐队中与其他乐器不易和乐。

在莫高窟156窟中南壁下端，反映张议潮出行盛况乐舞百戏中，就描绘了当时一人背着建鼓，另一人跟在其后两手持杖边走边击的实际情况。

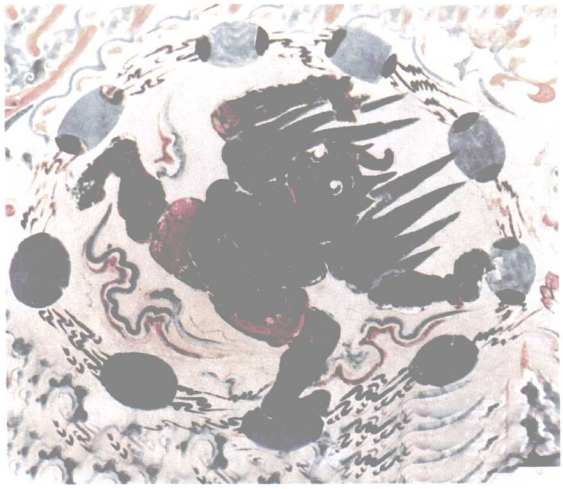
然而，这种形式自古至今流传广泛，从未中断，这与当时当地的生活条件和生活习俗有直接的影响，至今在河西地区的社火表演中仍然存在，是一种较为特殊而且也是既可行又方便的方法，这是河西地区民间社火活中的一种传统习惯。

建鼓　莫156窟　（晚唐）

建鼓是中原的传统乐器，这种鼓不仅在中原使用广泛而且流传到了西域，当时的龟兹乐中就有这种鼓，这可从龟兹发现的舍利上的乐舞中得到证实。有所不同的是，龟兹乐舞中的建鼓是两个人抬着的，而莫高窟壁画中的建鼓是由一人背着的。

雷公鼓

雷公是中国传统道教中的神。在人们的传统观念中雷公是在天上专门管下雨的，在当时人们还不能理解天上的雷声是怎样产生的情况下，解释为是由雷公在天上打鼓所致。因此，画家们按照当时的理解和想象，创作了这一神奇而又美丽的雷公击鼓图。



雷公鼓　莫249窟　（西魏）

至于雷公击奏的是什么鼓，这在文献中没有明确记载。我们将此称之为雷公鼓，也只是观其形而谓之。从图中可以看出，雷公是手脚并用，忙得不亦乐乎。有九个小鼓形成了一个圆圈围着雷公转动，伴随着隆隆的鼓声，雨点滴滴答答下个不停。

雷公所击奏的鼓体形较小，中间大而两头小，与今之腰鼓完全相同，说明这种鼓在很早以前就已产生了，但遗憾的是，在文献中没见到有关此鼓的明确记载，今谓之雷公鼓，是因为这种鼓是由雷公击奏而谓之。

单面鼓

榆林窟10窟中的单面鼓形制非常特别，在所有的敦煌壁画中也是仅见一处。这种鼓在天宫伎乐包括大型的经变乐舞中，都未曾见到使用过此鼓，说明这种鼓古代使用不是很广泛。顾名思义，所谓的单面鼓，就是指这种鼓只有一面蒙革，另一头开通而无革面。所以演奏时只能击打鼓的一面。这种鼓的形体并不是很大，鼓框短粗，下大上小，由于是单面鼓，所以不用细绳交叉绷拉，鼓的革面是用钉子直接钉在鼓框上。演奏时用两杖击奏，其形制与我国现今戏剧中使用的板鼓十分相似，亦可谓是中国戏剧板鼓的始祖。

单面鼓　榆10窟　（西夏）

凸头鼓　第288窟　（西魏）

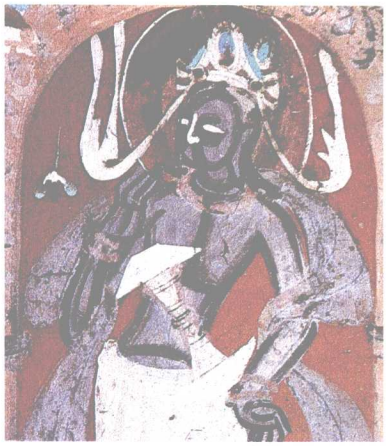
凸头鼓

这种鼓的形制看上去与腰鼓、毛员鼓、都昙鼓都有相似之处，均为广首纤腰。因此，在以往的探讨中，人们往往将此鼓或归属于腰鼓之类，或归属于毛员鼓之类。

如果我们细心观察它的特征，就可以看出它既不像是腰鼓，因为腰鼓的体形显然要小于这种鼓，但也不像是毛员鼓，因为毛员鼓的鼓面基本上是平的，而这种鼓的鼓面明显是凸出来的。

凸头鼓　莫299窟　（北周）

莫高窟288窟中飞天所击奏的鼓，就是最典型的凸头鼓。此飞天将鼓挎于腰间，用两手拍打鼓的两头。这件鼓的两头大，最明显的特征就是鼓面是凸出来的，这个特征与形制非常近似的腰鼓、毛员鼓以及都昙鼓都有不同。正因为如此，尽管文献中没有明确的记载，但它具有鲜明的个性特征，所以我们只能用一个不同的名称来代表它，而不能因为文献中没有明确的记载，就将它随意划归于某一种鼓之类，这显然是有违于历史的本来面目。



凸头鼓　第435窟　（西魏）

凸头鼓在早期的壁画中出现较多，主要展现在天宫伎乐和飞天伎乐中，莫高窟288、435、299窟中的凸头鼓是完全相同的。其演奏方式也是将鼓挎于腰间，用两手拍打鼓的两头，这说明此鼓在当时甚为流行。

这种凸头鼓在经变乐舞和百戏中使用得比较少，晚唐以后的壁画中基本上不再出现，这有可能被其他的鼓所代替。

手鼓　榆14窟　（宋）

手 鼓

这种形制的鼓在壁画中是比较少见的，在所有的壁画中仅见于榆林窟14窟东壁上端的飞天中，天宫伎乐和经变乐舞中都没有发现使用过这种形制的鼓。

此谓手鼓者，是两头小而中间大，两面蒙革，鼓框的中间部位穿一小木杆，左手持鼓，右手持鼓槌击奏。就此鼓的形制而言，与当今的腰鼓十分相似，但与当今维吾尔族所使用的手鼓（达卜）却完全不同，今之手鼓呈圆盘形，鼓框粗而极短，只有一面蒙革，框内并置小环。演奏时两手握持鼓边，以左右手指交替拍打。相比之下，二者的形制以及演奏方法均有不同，而且相差甚远。

这种形制的鼓虽然在唐代时期的壁画中就已出现，但在早期的文献中却没明确记载，只有到了清代文献中才有记载。《清史稿》云："手鼓，框冒革，面径九寸一分二毫，腰径一尺二分四厘，以柄贯框，持而击之。"可以看出，此鼓的形制以及演奏方法都与《清史稿》中的记载基本相仿，所以将此鼓谓之手鼓。由于这种鼓在壁画中出现得很少，说明当时使用不是十分广泛。

手鼓除了以上形制外，在莫高窟353窟的飞天中还出现了一种双手鼓，这种鼓的形制与单手鼓基本相同，只是一杆之上有两个小鼓，右手持鼓，左手持杖击打。

从图中可以看出，虽然两个鼓的形制基本相同，但大小有别，上面一个稍小，而下面一个稍大。大小不同，其发声效果也就不同，可以发出高低不同的两种声音来，这是单手鼓与双手鼓的不同之处，也是双手鼓最突出的特点。

这种鼓的形式制非常特别，但在大型的经变乐舞中未曾出现过，天宫伎乐中也没有出现过，只有飞天伎乐中才出现，而且是独此一处。另外，在早期的飞天伎乐中也没有出现过，只发现于西夏时期的飞天中，说明这种鼓在当时很少使用。

鼗鼓　莫353窟　（西夏）

双鼓　榆15窟　（宋）

双 鼓

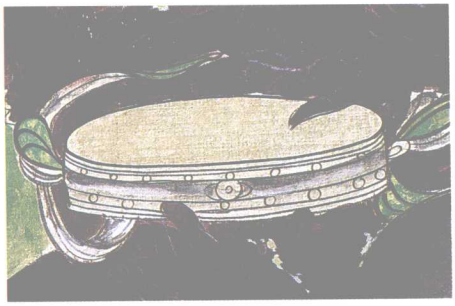
此鼓在壁画中也是比较少见的。其形制为一柄之上贯穿两个小鼓，而两个鼓的大小有所不同，为上小而下大。鼓框中间粗两头细，此鼓的鼓框上绘制了装饰性的花纹图案。由于这件鼓画得不是十分准确，或说像鼗鼓，但鼓框的两头并没有设置击打鼓面的小球状物；或说是像手鼓，但明显可以看出，乐伎是两只手握持鼓柄，没有持杖击打的迹象。这种形制的鼓在文献中也没有记载，所以无从探讨和考证。由此看来，的确是由于当时画工的随意性，因而造成了这种不伦不类难以确定的结果。但是，既然它被画在了壁画中，其价值之重要也是不言而喻的。

军 鼓

军鼓是指用于军乐中的一种鼓。其鼓的形制为两面蒙革，鼓框为直桶形，形制与羯鼓非常相似，只有演奏方式不同。羯鼓的演奏是放置在小牙床上的，而军鼓却是骑在马上面演奏的，或是用于一般的军乐乐队之中。壁画中的军鼓，最为明显的见于莫高窟156窟张议潮出行乐舞中。张议潮是敦煌人，曾任晚唐时期的河西节度使，执掌着河西地区的军政大权。莫高窟156窟中的出行图，反映了当时张议潮出行时的盛况，车水马龙，人头攒动，歌舞相随，旌旗飘飘，鼓号阵阵，声势浩大。在其前导的军乐中，有四面鼓和四支军号分为左右两路行进。从图中可以看出，击鼓者各骑一马，将鼓挟抱于左腋下，手持鼓杖击奏。

军鼓　莫156窟　（晚唐）

从这种鼓的形制来看，其特点是短而粗，鼓框为直桶形，与羯鼓的形制非常相似，只不过是此鼓稍大于羯鼓而已，在其演奏方法上有所不同。所以，也可以说这是羯鼓的一种变体发展。《考工记图》载："鼓大而短，则其声疾而短闻；鼓小而长，则声舒而远闻。"军中所用之鼓有其特定的要求，所以，必然会选择"鼓大而短，则其声疾而短闻"的鼓。



书鼓　榆3窟　（西夏）

所谓的军鼓今古有别。今之军鼓者，是一种特定形制的鼓，大小有别，或说小军鼓，或说大军鼓。一般都用于仪仗队之中，完全作为礼仪形式的演奏使用，这是形式发展的一种需要。而古代时期军中所使用的鼓，一是用于击鼓开战，以鼓舞将士的战斗勇气，这是在特定条件下的一种情况；另一方面，亦可用于礼仪性的仪仗队之中。

书鼓

书鼓是一种扁平形制的鼓，两面蒙革，鼓框特别的短而粗，而鼓面却比较大。之所以将此鼓称之为“书鼓”，这只是一个现代概念，因为现在说书时使用的鼓与此形制基本相同。古代究竟谓之什么鼓，已不得而知。但是，这种鼓的存在的确是个事实，不是画工的随意创作。这种鼓在早期的飞天伎乐和天宫伎乐，以及大型经变乐舞中未曾使用过，始见于莫高窟晚唐时期的壁画和榆林窟西夏壁画中。

莫高窟156窟菩萨所演奏的鼓面较大，以左手持鼓，用右手指弹奏，演奏的形式非常独特，在壁画中是非常少见。这种鼓的形制与钲（锣）的形制很相似，所以容易混淆，之所以认定为是鼓而不是锣，主要是从演奏的姿态而判断。因为锣以杖击而不可能用手指弹奏。榆林窟所出现的这种鼓都在3窟的千手观音图中，其形制与莫高窟壁画中基本相同，而出现的时代不同。

从现有的文献记载和已看到的图像资料来看，书鼓的出现可能是在宋代以后。说唱艺术最早起源于中国，隋唐时期已非常流行，成为民间最受欢迎的一种娱乐形式，对古代文学艺术的发展曾经产生过重要影响，敦煌“变文”的存在就是最典型的例证。当时在讲唱“变文”时使用什么样的乐器伴奏，现已无法断定。但是，有一点是可以肯定的，当时在讲唱“变文”时，要选用一定的乐器作为伴奏。也可以说，莫高窟156窟中的菩萨伎乐的表现形式，就是当时是讲唱形式的具体表现。

书鼓　莫156窟　（晚唐）

差头鼓

此鼓突出的特点是一头大另一头小。这种鼓在文献中还未曾见到过明确的记载，所以，时过境迁，无从查考，只能根据其特征而命其名。

差头鼓　莫285窟　（西魏）

从形制上看，此鼓的两头相差很大，呈一喇叭形。小的一头要比大的一头至少相差三倍以上，而且鼓面凸出鼓框，很像一大一小的两个碟子扣在上面。从画面中可以看出，此鼓演奏时也是将鼓挂于腰间，以两手拍打鼓的两头。由于鼓的两面相差很大，可以想见，其音量的大小以及发音的高低都会产生相当大的差别，从而获得特殊音响效果。

这是一种形制极其特别的鼓，在壁画中是非常罕见的，现仅见于西魏时期的飞天伎乐之中，而在天宫伎乐、经变乐舞及其他形式的乐舞中未曾看到过。由此可知，这种形制的鼓虽然出现的时间很早，但真正在实际生活中应用并不是十分广泛，所以，在隋唐及以后的壁画中就已销声匿迹了。

桶形鼓　莫437窟　（北魏）

桶形鼓

这种鼓的鼓框呈桶状形，与古代木制水桶很相似，两头微细，中间微粗，鼓框较长，两面蒙革，两面的皮革不以绳索绷拉，而是用钉子直接钉在鼓框上，鼓框上面还绘制了一定的花纹图案。此鼓的演奏方法比较独特，演奏者盘腿而坐，将鼓斜置于两腿至腰间，左手拍打鼓的下面，右手拍打鼓的上面。这种鼓初看上去很像羯鼓的形制，但羯鼓的鼓框较之于此鼓的鼓框短粗。在其演奏方法上也大不一样，羯鼓演奏时是放在小牙床上面的，而此鼓的演奏却比较随意。所以，将此鼓归类于羯鼓显然是不妥当的。

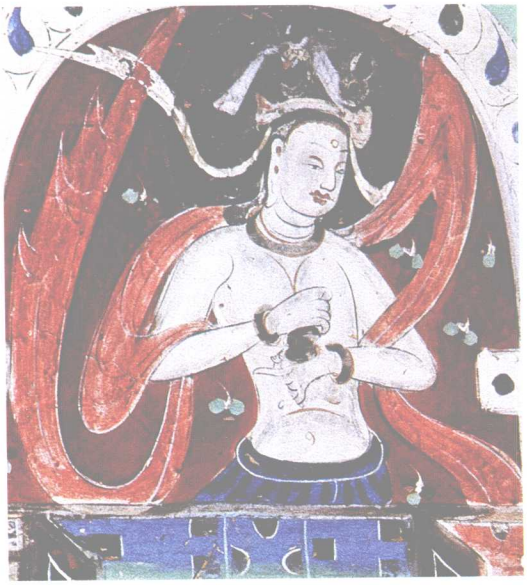
铜 钹

钹是一种铜铸成的圆盘形乐器，圆似铜盘，中间隆起，一器为两片，相击而发声。钹的声音响亮而独特，传声悠远，穿透力强，因而成为一种遍及世界，使用非常广泛的击奏乐器。无论是欧洲的交响乐队，还是中国的民族乐队，以及民间社火，钹都是不可或缺的乐器。

尽管钹在中国流传非常广泛，然而它却不是中国的传统乐器，而是最早由西域传入中国。据文献记载，大约在张重华据凉州时，钹随《天竺乐》的东渐而传入。《隋书·音乐志》云："天竺者，起自张重华据有凉州（346—353年），重四译来贡男伎，天竺即其乐焉……乐器有凤首箜篌、琵琶、五弦、笛、铜钹、毛员鼓、都昙鼓、铜鼓、贝等九种。"

《旧唐书·音乐志》云："铜拔（钹），亦谓之铜盘，出西戎及南蛮。其圆数寸，隐起若浮沤，贯之以韦皮，相击以和乐也。南蛮国大者圆数寸，或谓南齐穆士素所造，非也。"杜佑《通典》所记也与此基本相同。

至于铜钹是由谁所造，这已是一个无从考查的问题。因为在一千多年前的唐代人都无法说得清楚，如今时过境迁，对于今人来说，就更加成为一个难解之谜。



铜钹　莫288窟　（西魏）

然而，关于钹究竟何时传入到中原内地，却是可以加以考证的。如果按《隋书·音乐志》记载，应当是在张重华据凉州时随《天竺乐》的东渐而传入的，即传入的时间大概是在公元346—353年间。

敦煌是丝绸之路的咽喉要地，西域各种文化传入的第一站就是在敦煌。因此，所有的西域文化不免都会在这里留下它的踪迹，这也包括不同形式的乐舞和乐器在内。

从壁画中所看到的铜钹图像，最早始见于西魏时期288窟的天宫伎乐之中，其年代在公元535—556年。从时间上看，要晚于张重华据凉州的时间（346—353年）一百多年。

从以上二者的时间先后来看，应该说是基本上符合于实际情况的。因为一种乐器传入以后，不可能很快地就被当地人所完全接受，这需要一个融合交流的过程。所以，可以理解为，当时在张重华带回《天竺乐》时，只是作为一种艺术形式而存在，并且在当时的河西地区首先流传，在其流传过程中逐渐与当地的乐舞交流融合，西域的乐器也逐步用于当地的汉乐舞中，钹就是其中的一例。佛教的形式和内容往往取材于现实生活当中，正因为如此，壁画中出现的钹必然要晚于传入的时间，若按此推断，《隋书·音乐志》中的记载是完全可信的，也是符合历史实际的。

由于铜钹大小有别，用途不同，所以在不同的时期有其不同的称谓。从现有的资料可知铜钹称谓甚多，除了有铜盘、铜铙、镲等之外，还有“正铜钹”、“和铜钹”、大钹、小钹、大盔、小盔、京钹、京镲多种称谓。当然，叫法的不同也意味着形制上的有所不同。

《乐书》（卷一百二十五）云：“铜钹本南齐穆士素所造，其圆数寸，隐起如浮沤，以韦贯之，相击以和乐。唐乐之燕乐法曲有铜钹相和之乐。今浮屠氏法曲用之，盖出于夷音也……然有正与和，其大小清浊之辨欤。”钹有大小之分这是可信的，但将其完全肯定为“铜钹本南齐穆士素所造”，似乎有失偏颇，因为这是唐人都无法定论的问题，宋人就更加难以说得清楚。

《清史稿》云：“钹，范铜为之，面径六寸四分八厘，中隆起一寸二分九厘六豪，径三寸二分四厘。穿孔贯钹，左右合击以和乐。大和钹，制与钹同，面径一尺一寸八分。小和钹，制与钹同，面径七寸九分。铙，范铜为之，面径一尺二寸，中隆起，穿孔贯钹，左右合击。”

钹　莫154窟　（中唐）

钹的形制形形色色，多种多样。有的钹边沿小，中间隆起的半球形大，这种钹的形状很像士兵头上戴的头盔，所以在民间习惯称之为盔，把大者称之为大盔，小者称之为小盔。通常人们把边沿大，而中间隆起较小者称之为钹，大者谓之大钹，小者谓之小钹。戏剧伴奏中所用的钹比较小，所以亦称之为“京镲”。

铜钹　莫220窟　（初唐）

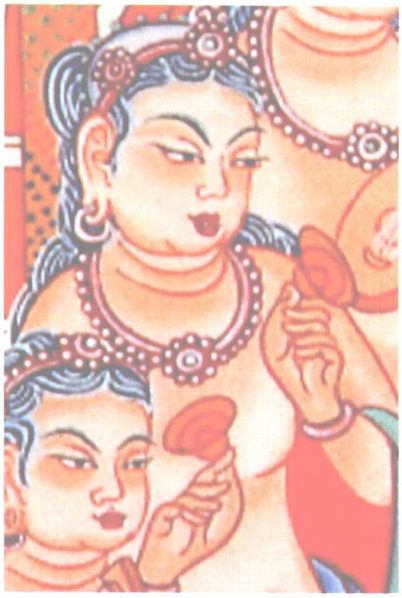
由于钹的铸造工艺比较特殊，看似简单实际上却又很难准确把握，所以音质上有很大的不确定性，常常是十钹九不同。所以，对钹的使用只能追求其特定的音色，而无法要求具体的音高。

敦煌壁画中铜钹的形制大致有以下三种：一、铃形钹。这种钹的形制近似今之碰铃，其形体甚小，两手上下合击，莫高窟288窟天宫伎乐中所演奏的钹，就是其中最为典型的一例。这种形制的钹，反映了早期西域铜钹的雏形，所以，这种钹只见于早期壁画中，而且只有在天宫伎乐中有所出现。二、盔形钹。盔形钹的最大特点是中间半球形隆起的部分比较大，而边沿却比较小，形如头盔，所以亦可称之为盔钹。莫高窟154窟经变乐舞中乐伎所演奏的钹即属于这一种。从图中可以看出，乐伎两手各持一片，相互撞击。由于看上去这件钹的形体并不是很大，因此，我们将此称之为小盔比较确切。三、小钹。钹的边沿比较大，而中间半球形隆起的部分却比较小，这也是一般钹所具有的基本特征。莫高窟220窟经变乐舞中乐伎所演奏的钹，就是属于这类钹。由于钹的形体不是很大，所以我们将它称之为小钹。

从壁画中所看到的无论是钹或是盔，其形体都不是很大，尤其是经变乐舞中所使用的钹大小基本差不多，这也是壁画中钹的一个特征。究其原因，这可能与使用者的实际要求有关。因为壁画中所出现的钹大都是在经变乐舞中，作为乐队中的一般性伴奏乐器。由于经变乐舞中的乐队人数有限，编制较小，为了乐队中音量的平衡，经变乐舞中所用的钹的形体都比较小。从另一方面说，这也体现了古代音乐家对声学和配器学的知识，已达到了一个相当高的水平。

铜钹的使用是非常广泛的，古往今来都是如此。然而，壁画中钹的出现并不是很多，大都见于天宫伎乐、经变乐舞和不鼓自鸣乐中，而且数量十分有限，不如其他乐器那样丰富，遍观壁画中钹的图像，屈指可数的只不过十余件。究其原因，可能是由于钹是一种无音高的乐器，所以，在乐队当中只能作为一般性的特色乐器使用，而不可能当作乐队中的主奏乐器使用。

铜钹最早是由西域传入中国的，一千多年来得以广泛的流传和发展。今之铜钹



碰铃　莫320窟　（盛唐）　杨东苗　临摹

大大小小，不可胜数，在我国的戏曲中以及民间社火中使用最为广泛，钹、鼓、锣这三件不同的打击乐各具特色，配合使用，已成为中国戏曲和民间社火中最重要的伴奏乐器。

碰 铃

碰铃在古代称之为星，壁画中非常少见，只有莫高窟320窟《观无量寿经变》乐队中使用了这种乐器。壁画中的碰铃与小钹有相似之处，很难辨别，只是大小有别，碰铃形体小于钹。另外，演奏方法不同，钹是对合撞击而响，而碰铃是以边沿相互碰撞而响。至所以把320窟中乐伎演奏的乐器定为碰铃，一是这件乐器的形体显然小于钹，二是这件乐器的形制为小铃形，三是乐伎演奏的方法与钹完全不同。

碰铃声音清脆，无固定音高，常用于民族乐队合奏和戏曲伴奏中，是一种音色独特的节奏性乐器，尤其是在北方的一些民间曲艺活动中使用广泛。

磬

《尚书·益稷》云："击石拊石，百兽率舞。"当时所谓击石拊石，是指一种用石或玉打制而成的乐器，这种石制乐器就是石磬。这种乐器最初比较简单，后来逐渐发展为有一定音序的编组形大型乐器，亦称之为编磬。编磬可应十二律，音域宽广，是早期宫廷乐舞中常用的乐器。除此之外，后世还出现了一种铸金而成的磬，这种编磬制作精美，造价昂贵。《博古图》中云："今兹之磬，非玉非石，乃铸金而为之。"这种铸金编磬非一般人所使用，从某种意义上讲，它似乎成为王公贵族的专用之物，是一种身价的象征。

由于编磬的制作工艺非常复杂，而且体型庞大不易搬动，因此这种乐器使用范围有限，民间和一般活动中都很少使用。所以，壁画中始终没有出现这种乐器。另据文献记载，在当时的《西凉乐》中常用方响以代编磬，这也是壁画中没有出现过编磬的重要原因。

然而，虽然壁画中没有出现大型的编磬，却出现了另外一种形制的

磬，即铜铸半球形的磬。其形状完全像半个球形，后世也有钵状形的，这种种形制的磬没有序列音高，也没有编组，而是单独使用。在一般情况下，这种形制的磬很少用于乐队之中，常常在佛教徒诵经时敲击使用。

磬　莫220窟　（初唐）　范兴儒　临摹

从壁画中看，这种乐器出现得极少，在飞天伎乐、天宫伎乐以及其他乐舞形式中都没有出现过，说明在当时很少使用这种乐器。现在所看到的也只有莫高窟220窟南壁《西方净土变》的乐队中，出现了惟一的一件半球形磬。

莫高窟220窟是初唐时期建造的，至今已有1300多年的历史。由于在早期的壁画中未出现过这种乐器，所以，我们也只能把它的具体年代确定在隋末唐初。之所以考虑将此亦可定在隋代，这是因为壁画中出现的乐器大都要晚于在民间流传的时间。如果说唐代壁画中出现的乐器，应该说它已在民间流传了一段时间之后才有可能出现在壁画中。若按此推断，这种乐器出现在隋代是完全可能的，也是符合历史实际的。

由莫高窟220窟南壁中的经变乐队，共由16个乐伎组成，所用乐器有竖箜篌、琵琶、筝、竖笛、腰鼓、方响等，磬是乐队所用乐器中的一件。演奏磬的乐伎坐于乐队前排最右边的位置。从图像中可以看出，乐伎左手握住磬的边沿，右手持一小棍敲击。

磬的产生有可能与中国传统的击缶习惯有一定的关系。因为二者的形状比较近似作用也是相同的，都是用以击之以节。

中国最早出现过一种叫缶的乐器，缶原本不是乐器，是一种大腹小口的罐状之物，是人们用来汲水盛物的一种器具。而在现实生活中，人们不经意地发现它能发出一种特殊的声音来，所以习惯将它敲打击节，由原来的器具变为一种节奏性的击奏乐器。《诗经》中就有“坎其击缶”的记载。历史中曾有“秦赵会于渑池，秦王击缶而歌”的典故。《乐书》中云：“古者西戎用缶予以为乐，党项国亦击缶焉。”由此可见，其历史之悠久。

据王圻《三才会图》中所描绘的缶的形状，显然与其前代又有不同。前代之物

为大腹小口，形如罐状，而后者却是大口小底，恰恰相反，其形状与碗的形状十分相似。从形状上看二者相差甚远，但二者都称之为缶，而别无它称。这说明缶在历史的发展过程中也有一定的变化，并不是一成不变。半球形的磬虽然在乐舞表演中很少使用，在壁画中也是不曾多见，但在民间却一直广为流传。始终没有中断过。至今，它仍然是宗教活动中广为使用的重要礼器。

拍 板

这种乐器由多块小木条组成，木条的上端各开一圆孔用细绳串联在一起，两手持木条的下端相击。由于拍板是一种无固定音高的击奏乐器，所以其尺寸的大小亦没有绝对的定数。从其形体上看或长或短，或宽或窄，大小有别，因时而定。一件拍板多者由十余枚组成，少者由四五枚组成，而且在不同的时代有其不同的编组形式。杜佑《通典》云："拍板，长阔如手，垂十余枚，以韦连之，击以代抃（鼓掌）。"宋代陈旸《乐书》云："拍板长阔如手，重大者九板小者六板，以韦编之。胡部以为乐节，盖所以代抃也。唐人或用之为乐句。"《明会典·大乐制度》中云："板四串，用铁力木六片，长一尺一寸，上阔一寸九分，下阔二寸五分，联以青丝条，垂采线帉镈。"

拍板在唐代时期使用非常广泛，在乐队中主要起着击节的作用。《旧唐书·音乐志》中云："抚拍，以韦连之，实之以糠，抚之节乐也。"所以，宋代陈旸《乐书》中也说"唐人或用之为乐句"。《通典》中云："抃，击其节也，情发于中，手抃足蹈，抃者，因其声，以节舞。龟兹伎人弹指为歌舞之，节亦边抃之意也。"可见，古时或用拍板击节，或以击掌为节都是普遍存在的。

从另一方面说，虽然拍板在乐队中只是起着击节的作用，但它的作用却不可低估，因为唐代时期的乐队中还没有专门的乐队指挥，常常采用一些击节性的打击乐器来代替，拍板就是其中的一个。这种情形在壁画中表现得非常明显，一般情况下，每一组经变乐队中都有拍板，无论是五六个人的小乐队，还是十几人或者二十多人的大乐队中，都不可缺少这种乐器。而且演奏拍板的乐伎都坐在乐队显著和特定的位置，由此可以看出它在乐队中的重要地位和驾驭乐队的指挥作用。

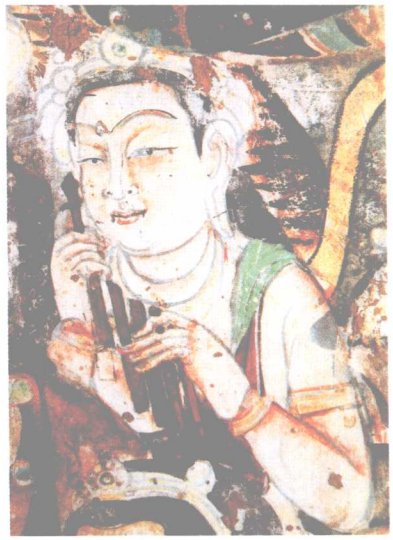
壁画中的大大小小拍板，总计有百余件之多，其数量之多世所罕见，这也是壁画中出现最多的乐器之一。

拍板最早见于初唐时期的壁画中，而在早期的壁画中却没有出现过，这说明拍板真正用于乐队之中可能始于隋代时期。按此推断，拍板的产生大概在隋代前后，

其最早的历史也不会超过北周。

壁画中的拍板主要出现在飞天伎乐、不鼓自鸣乐、供养人伎乐以及众多的经变乐舞中，尤其是不同形式不同编制的经变乐队中经常出现这种乐器，而且数量亦最多。小型乐队中只用一件，而大、中型乐队中同时用两件，个别的乐队中有三件，由此也可看出它在乐队中的重要性。

壁画中最早出现的拍板是在初唐时期，大约在公元610年左右。



拍板　莫220窟　（初唐）

莫高窟220窟北壁下端的经变乐队，是壁画中最大的一组乐队，共有二十余人组成。在此乐队中使用了弹、打、吹多种乐器，但最突出的是在此乐队中同时使用了三件拍板，而且所用拍板与众不同，别具一格。从此乐队中所使用的三件拍板看，其中有一件是由四块木条组成的，有两件是由五块木条组成的。但无论是四块还是五块木条组成的，其形状却是基本相同的。由四块木条组成的拍板，其中有三块木条是基本相同的，只有靠边的一块木条比较长，而且比其他的长出大约一半。由五块木条组成的拍板，其中的四块木条是基本相同的，只有靠边的一块木条比较长。

拍板　莫220窟　（初唐）

这种形制的拍板，其木条都呈长条形，每一条木板的上下宽窄与薄厚都是基本相等的。只有靠边的一块木条比较长，而且这块木条的上端长出一个尖状形。从演奏者的持奏方法看，较长的一块木条都是握持在右手中，这也是此拍板的特别之处，一般的拍板在演奏时是不分左右的。另外，这个乐队中所使用的拍板，在其连接方式上也与众不同。一般的拍板都是在每块板上端的中间打一小圆孔，以便用细绳将板串联在一起，下端则是散开的，演奏时两手各持外侧板的下端，两手开合相击。而220窟中的这三件拍板，在其

连接方法上显然不同。因为其他的拍板演奏，拉开时下大而上小呈伞状形，这三件拍板在拉开演奏时，板与板之间的距离上下是相等的，而不是下大上小呈伞状形，说明它的串联方法，显然是有所不同的。

拍板　莫327窟　（西夏）

从壁画中所看到的拍板，尤其是经变乐队中实际演奏时所使用的拍板，常见的多以五块木条组成，而由四块或五块木条组成的拍板却比较少见，其他由更多和更少的木条组成的拍板则非常少。这说明唐代及其以后各个朝代的乐队中，经常使用的是由五块木条组成的拍板。

莫高窟327窟中菩萨所演奏的拍板是壁画中最为常见的一种形制，即拍板的上端用细绳串联在一起，两手各持外侧的木板以开合相击而发声。

莫高窟98窟经变乐舞中所使用的拍板，也是由五块木板组成，而且是上窄下宽，说明这个时期的拍板已经有了一定的改进，其目的是为了便于演奏。

据杜佑《通典》中云："拍板，长阔如手，垂十余枚，以韦连之。"但遍观壁画中的所有拍板，自唐代到元代始终没有出现过十余枚木板组成的拍板，甚至最多没有超过六枚的拍板。是否杜佑所记有误？很难断定，原因何在？不得而知。

拍板　莫98窟　（五代）

拍板自产生以来，随着历史发展和音乐伴奏的具体需要，又出现了各种各样的拍板，有两手合击的，也有单手甩击的。《清史稿》中云："拍板，紫檀三片，束其二，以一拍之。"这种拍板就是我国戏曲中常用的鼓板，或称之为戏板，因为这种拍板主要用于戏曲的伴奏中，而且板在戏曲中发挥着重要的作用。中国传统音乐中的板、眼、说就是起源于拍板。

三块组成的拍板以一手甩而复击，多块组成的拍板用两手合击。拍板为乐队中不可缺少的乐器，按《通典》中所说拍板为乐队中的常用乐器，并起着一定的指挥作用，尤其在我国的戏曲中它更是居之首位。所以戏曲音乐中的强弱常以板眼谓之，强拍击板，故称强拍为板，弱拍为眼。据此可知，我国早期的乐队中常以拍手为节，后逐渐发展到以板代之。

拍板最初由十余枚组成，其后渐为减少，唐时的拍板多为五块，宋代亦有四块的，清代有三块和六块两种，其用途不同，三块者用于戏曲伴奏中，六块者却用于一般的乐队中。

在传统的拍板基础上，近代又发展出了一种用两块竹片或木片做成的板，用另一锯齿形的小板在其上端拉刮，称之为竹板或快板，常用于人们喜闻乐见的快板书。而在清代时期，由于乞丐在讨要时往往击奏此板，所以被称之为丐拍或丐板。《清史稿》云："丐拍，用檀板三；余一上端缀以连线。其一背刻雁齿，其一右为锯牙。左手持二板相击，连线击响，右手执锯牙者，引击雁齿，错落成声。"此"丐拍"者，正是今之快板。

铎

铎是一种体鸣乐器，由于常用于佛教的诵经活动中，亦称"法铃""金刚铃"。

中国古代的钟体形乐器非常繁多，大到编钟小到响铃，有编组的也有单个的。由于大小不同，形状各一，在其称谓上也各有不同，甚至在某些乐器的称谓上因时而定，而且时有混乱，如钟、铎、钲、铙、铃等，尤其是有的乐器由于形同而大小不同。据郭沫若先生考证："钲与铎，就现存古器看来，形制相同，殆一物而二名。《国语•吴语》铎与钲同出者，以有小大之别，铎较小而钲较大，故可分别而言之。"

铎　莫3窟　（元）

从我国目前出土的几件周代实物来看，其器大者谓之钲，小者谓之铎。但是，到了汉代时期情况已大不相同，而是大者谓之铎，小者谓之钲，正好与前代相反。汉许慎《说文解字》中云："铎，大铃也。钲，铙也，似铃，柄中上下通。铙，小钲也。"由此可见，铎、钲、铙以及包括铃都是形状大同小异的乐器。

铎其形状为上小下大，圆肩，顶有柄，中空

铎　莫148窟　（盛唐）

有舌，舌呈棒槌形或秤砣形，演奏时手持铃柄，通过摇曳以舌撞击铎体而发声。

铎的大小没有统一的标准，可大可小因时而定。但由于它是手摇之铃，所以大者也不可能超出太多，否则过大笨重会影响使用。

虽然说铎铎是佛教中的常用之器，加之敦煌壁画又是佛教的产物，所以壁画中应该是屡见不鲜，但事实上铎在壁画中却极为少见，只有屈指可数的几件，这是一个非常反常的现象，原因何在，一时还难以澄清。如果说，铎是佛教中的“法铃”，那么应该是一件不可缺少的法器，然而，壁画中只有寥寥无几的几件，实在是令人不可思议。我认为，铎在壁画中极少出现，其中最重要的一个原因，可能是佛教中使用“法铃”的习俗是后来的一种做法，而在唐代及其以后相当长的时期用之甚少或者不用。正是由于在当时的佛教活动中用之甚少，所以，壁画中也就不可能出现更多的金刚铃。

尤为令人注目的是，壁画中最早出现的铎不是反映在佛事活动中，而是在飞天伎乐中，最为明显的是148窟的六臂飞天。从图中可以看出，这身飞天一身六臂，同时演奏了四件不同的乐器，即铜钹、横笛、琵琶和金刚铃。从它的组合形式上看，这里所使用的铎完全不是当作法器使用，而是作为一种乐器演奏。除此之外，无论是经变乐舞还是其他的乐舞形式中，都没有出现过作为乐器使用的现象。

铎除了作为一种乐器外，古代也常常作为舞蹈中的道具。《旧唐书·音乐志》中云：“铎舞，汉曲也。”《古今乐录》载：“铎，舞者所持也。木铎制法度以号令天下，故取以为名。” 随着时代的发展，中国传统的钟形体鸣乐器，由于种种原因而逐渐退出了历史的舞台，尤其在乐舞中几乎绝迹。然而，金刚铃却以它独有的功用，随着宗教的发展而存在下来。

方　响

在古代众多的击奏乐器中，方响是一种具有一定音节的体鸣乐器。其音色清脆纯正，明亮悦耳，表现力极为丰富。因此，在众多的击奏乐器中占有一席之地。这

种乐器的形制为框架形，基本上都是分为上下两层，一般都是每一层吊挂六至八枚厚度不同的金属音片，上下共有十二或十六枚音片组成，极个别的为十枚组成。

从壁画中所看到的方响，其框架有木制的也有金属制成的。由于材料的不同，所以制作的工艺也不同。相比之下，木框架比较简单，而金属制架却精美华丽，具有很高的艺术性。方响是壁画中常见的一种乐器，无论是遨游天空的飞天伎乐和悠然飘荡的不鼓自鸣乐，以及大型的经变乐舞和世俗性的供养伎乐中都出现过。

从时间上看，方响产生的年代大约在北周时期，因为在早期的壁画中并没出现过这种乐器，最早也只见于隋代时期的壁画中。当然，尽管在北周时期的壁画中还没有出现这种乐器，原因是当时是方响产生的初期，在乐舞中使用并不是非常的广泛，所以不可能很快绘制在壁画里，这也是可想而知的。

据文献记载，方响的产生是与古代的编磬有关，或者说方响是从编磬类乐器派生出来的。乐器的产生源于两种可能性，一种是依附于自然界和实际生活中的某种现象，另一种则是在某一种乐器的基础上派生出的。方响产生为后一种，它是在编磬的影响下而产生的。所以《文献通考》中载："梁（凉）朝乐器又有铜磬，后世因之方响之制出焉。"杜佑《通典》中也云："梁有铜磬，盖今方响之类也。"

春秋战国时期我国已有音律完整的编钟和编磬，多用于宫廷音乐之中。由于编钟编磬之类的编组乐器庞大而又笨重，不仅制作难度大而且不便搬动，所以不适易在一般的乐舞中使用。

方响　莫390窟　（隋）

正是出于这种原因，为改变这种状况，民间乐舞中以方响代钟磬。《旧唐书·音乐志》载："梁（西凉）有铜磬，盖今之方响之类。"又云："（方响）架如磬而不设业，倚于架上，以代钟磬。"相比之下，方响较之钟磬小而轻，而且具有良好的演奏效果，易于普及流传，非常适合在一般的中小型乐队中使用。

从壁画中看，隋代时期的方响比较简单，其音片的数量十分有限。如莫高窟390窟隋代壁画中的方响就是最为典型的一例。

方响　莫322窟　（初唐）

此架方响框为木制，分上下两层，每一层吊挂四枚音片，共有八枚音片。由于这架方响是出自于供养伎乐之中，所以写实性很强，他表现了当地达官贵人家的现实生活，由此看来，这种由八枚音片组成的方响可能是实际存在的。

一般情况下，乐队中的乐器描绘的比较准确一些，而天宫伎乐、飞天伎乐中的乐器描绘的精确度差一些，这只能说是相对而言。如莫高窟322窟飞天伎乐所演奏的方响，虽然图像依然清楚，但方响上下只有六枚音片，这与当时方响的发展状况显然是不一致的。

唐代时期乐舞繁盛，同时也促进了乐器的改革和完善。方响在这一时期得到了长足的发展，使其更加完善。主要表现在两个方面：一是增加了音板的数量，使音域扩大，丰富了表现力；二是在悬吊形式上进行了改进，由隋代时期的垂直竖吊形式逐步改进为斜挂式。竖吊式是在音板的一头钻孔，用细绳吊挂在琴架之上，斜挂式的方响则是在音板靠近中间的位置钻孔，绳子穿在音板的中间。上下两层的音片均为斜向，这种形制的方响虽然在制作上比较复杂，但最大的优点就是便于演奏。

莫高窟220窟《药师经变》乐舞中的方响，就是所有壁画中最完整最清楚的一架斜挂式方响。从图中可以看出，这件方响的音板分上下两层，每层有八枚音片，音片均为斜挂式。架子为金属制造，尤其是架子下端设计得非常精致巧妙，这也反映了唐代乐器制造的技术已达到了很高的水平。

方响　莫220窟　（初唐）

莫高窟320窟《观无量寿经变》乐舞中的方响，其形制与220窟中的方响基本相同，方响的基本构造和音片的吊挂形式都是完全一样，只有吊挂音片的架子有所不同，220窟的方响是金属

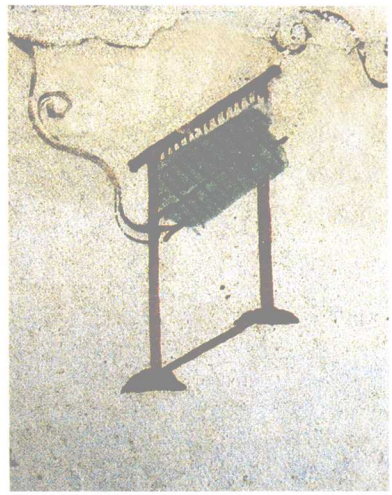
方响　莫320窟　杨东苗　临摹

架，而320窟中的方响显然是木制架。由此可见，当时方响的制作工艺是多种多样的。

莫高窟148窟不鼓自鸣乐中的方响，与220窟经变乐舞中的方响形制是基本相同的。只是方响的架子有所不同，前者用金属制作，而后者则是木制的。相比之下，这架方响上下两层各有八枚音片，共有十六枚音片。这与文献中的记载完全相同。尽管这架方响出现在不鼓自鸣乐之中，看上去虚无缥缈，神秘莫测，但是，画家并没有忽略，而是比较完整准确地描绘出来，因此说，这架方响具有一定的写实性。

方响是中国的传统乐器，这一点是毫无疑问的，至于究竟最初产生于何地，目前尚无定论。据《通典》《旧唐书》《文献通考》中的记载，都说“梁（凉）有铜磬”，梁（凉）为西凉。当时的西凉就是现在的河西地区，西凉国初建于敦煌。按此推断，方响的初产地有可能就是包括敦煌在内的河西地区。

从目前所见到的方响图像资料，最早出现在莫高窟壁画中并且数量甚多，这不是一种偶然现象，说明这种乐器当时在这里广为流传，也是当时《西凉乐》中不可缺少的乐器。所以《周正乐》中载：“唐《西凉乐》非特有方响，亦有编钟焉。”正因为如此，画工对这种乐器有一定的了解，因而才有可能将它描绘在壁画之中。



方响　莫148窟　（唐）

《旧唐书·音乐志》载：“方响，以铁为之，修八寸，广二寸，圆上方下。”《文献通考》：“方响，以铁为之，修八寸，广二寸（修为长，广为宽），圆上方下，架如磬，而不设业，倚于架上，以代钟磬，民间所用者才三四寸。”《元史·礼乐》中云：“方响，制以铁。十六枚。悬于磬架，小角槌二，廷中设。下施小

交是几，黄罗销金衣。”由此可知方响有大小之别，宫廷中所用者较大“修八寸，广二寸”，“民间所用者才三四寸”。

方响的音片有两种，一种就是文献中所说的“圆上方下”，另一种则是上下都是方形的，壁画中这两种形式的音片都有出现。如390窟隋代壁画中方响的音片就是属于“上圆下方”的，而220窟和148窟中方响的音片都是方形的。无论大方响或是小方响，其音片的宽度和长度都是统一的，而发音的高低完全取决于音片的薄与厚。按声学原理，大者发音浑厚，小者发音清脆。

方响除了用铜或铁制作外还有用玉做的，宋代已有用玉制作的方响，其更加华贵精美，音质纯正清脆。《宋史·乐志》载：“杜旸编述唐文宗时，有宫娥沈阿翅本吴无济之妓，当自进无济所与一白玉方响，制度精妙，非世所有，真希代之器也。然亦难得之货，古人不贵焉。”

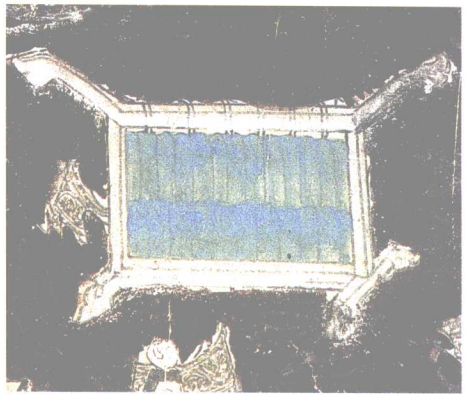
关于方响的律制编排，陈旸《乐书》中记述甚详：“方响之制盖出于梁之铜磬。形长九寸，广二寸。上圆下方，其数十六。重行编之而不设业（“业”即架子横木上的大板），倚于筍上以代钟磬。凡一六声，比十二律余四清声尔。抑又编悬之次于雅乐钟磬异。下格以左为首：其一黄钟，其二太簇，其三姑洗，其四仲吕，其五蕤宾，其六林钟，其七南吕，其八无射。下格以右为首：其一应钟，其二黄钟之清，其三太簇之清，其四姑洗之清，其五仲吕之清，其六大吕，其七夷则，其八夹钟。此其大凡也，后世或以铁为之，教坊燕乐用焉，非古制也。”由此可见，唐宋之方响以备十二律，转调方便，以应众声。

隋唐时期兴盛九部乐、十部乐，而《西凉乐》又是十部乐中影响最大的一部。由于方响的音色清脆明亮，悦耳动听，因而深得人们喜爱，所以在唐诗中有不少佳句赞美此乐器。杜牧《方响》诗中云：“数条秋水挂琅玕，玉手丁当怕夜寒。曲尽连敲三四下，恐惊珠泪落金盘。”

在唐代宫中方响常与其他乐器合奏，玄宗时乐师马仙期是位演奏方响的能手，他的技艺精湛，深得人们称赞。唐末诗人牛殳的《方响歌》盛赞了这一乐器的绝妙之处，诗云：“乐中何乐偏堪赏，无过夜深听方响。缓击急击曲未终，暴雨飘飘生坐上。铿铿铛铛寒重重，盘涡蹙派鸣蛟龙。高楼漏滴金壶水，碎石打着山寺钟。又似公卿入朝去，环珮鸣玉长街路。忽然碎打如破声，石崇推倒珊瑚树。长短参差十六片，敲击宫商无不遍。此乐不教外人闻，寻常只向堂前宴。”这首诗对方响音韵的清脆悦耳，音律的齐备完整盛赞不已。真是浮想联翩，妙语横生。如形容方响

的连音击法是“忽然碎打如破声，石崇推倒珊瑚树”，为了充分说明方响音色之优美绝妙，借以典故而谓之。

西晋时石崇与王恺斗富，相互炫耀，王恺拿出晋武帝赐给他的二尺余高的红珊瑚树向石崇傲示，石崇见后毫不在乎，将珊瑚树用铁如意击碎。王恺大怒，石崇命人抬出高三四尺的红珊瑚树七八株让王恺选取，以显示自家的巨富。所以，用“石崇推倒珊瑚树”比喻方响音色的绝妙。



方响　榆3窟　（西夏）

方响产生于北周，兴盛于唐宋时期，在产生这一乐器的河西地区则流传盛广，也是本地乐舞中的主要伴奏乐器，这一现象在壁画中亦可得到证实。

由于莫高窟西夏时期的壁画比较少，所以，在这个时期的壁画中没有出现方响。只有榆林窟的西夏壁画中有方响，但数量极少，榆林窟3窟千手观音经变中的方响，就是这个时期的代表之作。虽然此架方响描绘的不是非常的细致准确，但起码说明这种乐器在这个时期的确是仍然存在的。

元代以后，方响常用于宫廷的宴乐中，在民间及其他音乐活动中则用之较少。

就中国的乐器而言，一种是原生的，另一种则是在某种乐器的基础上派生出来的。如果说，方响是在编钟编磬的基础上派生出来的，到了元代以后，在方响的基础上又派生了另一种乐器，即“云锣”。云锣与方响有相同之处，一个为圆形，一个为长方形，只不过由长方形变为圆形而已，所以说，是方响派生出的云锣，这也是乐器发展和演变的一个过程。

自方响产生以后，不仅在中国的乐舞中使用非常广泛，当时也流传到了中国周边的一些国家和地区。这种乐器曾经随着唐乐的东渐而传到了日本，所以，在日本的乐舞中也经常使用这件乐器。至今在日本的正仓院中仍收藏着奈良时代（710—794年）方响音片九枚，虽然已不是很完整，但它是一千多年以前遗留下来的文物，这对研究方响的音律以及制作工艺等方面，提供了极为重要的史学价值。另外，在日本的许多典籍中也记载了有关方响的音律及当时乐舞中实际使用的一些情况，从这些典籍中的记载可知，日本古代乐舞中所使用的方响，其音律、形制以及演奏方法都与中国的传统方响是完全相同的。

钲

钲是一种铜铸的击奏乐器。关于钲的记载在史料中常常见到，但记载中的描述往往又有所不同，所以，一下就要给钲下一个定论，非几句话所能说清。因为，在许多不同的文献记载中，对于钲的描述可以说是相差甚远。一者说它的形状似钟形，而另一说它的形状似盘形，差别之大，显而易见。

从所有的文献记载中分析，虽然“钲”名为一字，但实际上它并不是单指一种乐器，而是代表了形制完全不同的两种乐器。所以，为了将此区分开来，人们常常习惯称之为（钟形）钲，（锣形）钲,钟与锣的差别之大，这是人人所皆知的。

“钲”之一名，初见于《诗·小雅》中有“钲人伐鼓”的记载。《左传》中记有“著于丁宁”，杜注：“丁宁，钲也。”东汉许慎《说文解字》：“镯，钲也，铙也。则镯、铙相类，俱得以钲名。”唐代孔颖达疏《诗经》“钲人伐鼓”曰：“《说文》云：‘钲，铙也。似铃，柄中上下通。’然则，钲即铙也。”那么，这种钟形的钲和铙究竟是完全同一个形制，还是有一定的差别，古人并没有完全说清楚，如果按其“钲，铙”的说法，当然应该理解为同一器物，而今人又提出了不同的看法。罗振玉先生所著《古器物识小录》中说“钲与铙不仅大小异，形制亦异：钲大而狭长，铙小而短阔；钲柄实，故长，可手执；铙柄短，故中空，须续以木柄，乃便执持。”我认为，罗先生言之有理，既然钲与铙是并存的，所以说，不可能没有任何一点差别。

除了钟形的钲之外，还有另外一种形制的钲，即盘形的钲。《通典》中云：“镯钲也，形如小钟，行军鸣之以为鼓节。《周礼》以为金属节，近代有如大铜盘，悬而击之，以节鼓呼曰钲。”《旧唐书·音乐志》中也云：“钲，如大铜叠，县（悬）而击之，节鼓。”宋人高承《事物纪原》云：“《黄帝内传》曰：玄女请帝铸钲铙，以拟雹击之声。今铜锣其遗事也。”关于锣形钲的由来，清代《律吕正义》中有所考辩，云：“《小雅》‘钲人伐鼓’，传注援引《周礼》四金之制，谓镯、铙皆可名钲。然经无明文，则钲之实已不可考。自隋以后，历代卤薄皆有钲，而形制不祥。《通典》则曰‘钲如大铜盘，悬而击之’。《通考》则曰‘钲形圆如铜锣’。明制卤薄，有金又有钲，我朝因之，金即锣。钲则如锣而有边。然则今之钲制，自唐已然。”关于钲的具体形制及大小尺寸，此书也有详细的记载。“钲，以铜为之，表如盆。口径八寸六分四厘，为南吕倍度。边宽八分六厘四毫，为南吕十分之二。内深一寸二分九厘八毫。为南吕十分之三。外用木框，钲边框周俱平分

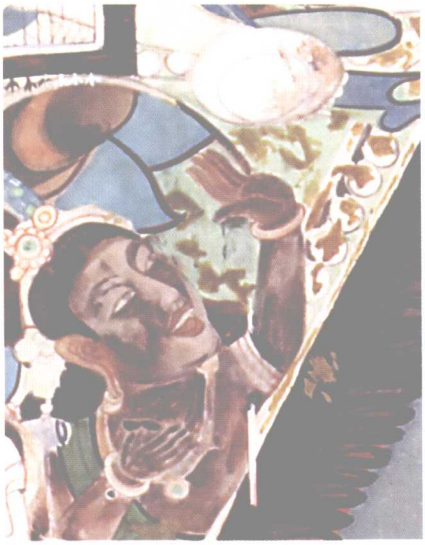
三分，各穿二孔，以黄绒绠系钲与框，框外二铜环以黄绒条系之，挂于项。”

由此可知，这种圆盘形的钲，实际上就是后来的铜锣。大者可挂在框架上敲击，而小者可以提在手上或挂在脖子上敲击。根据《旧唐书》和《通典》中的记载，可知圆盘形的钲在唐代已基本形成，而且已用于乐舞活动之中。

虽然圆形的钲在唐代就已经出现了，然而，壁画中却很少看到这种形制的乐器。据此推断，这种乐器尽管在唐代已经出现，但在现实生活当中使用得并不是很广泛，所以壁画中也就出现得极少。

在壁画中的天宫伎乐、不鼓自鸣乐以及其他形式的民俗乐舞中，都没有出现过这种乐器，而只有在极个别的经变乐舞中以及飞天伎乐中出现过这种乐器。最早的仅见于初唐时期220窟北壁的经变乐舞中，在这组乐队中共有两件铜钲,另一处出现在莫高窟161窟中，有一飞天在演奏这种乐器。在所有的敦煌壁画中仅有三件这种乐器，这也是壁画中出现数量最少的乐器之一。

莫高窟220窟北壁中的大型经变乐舞，共有二十八个乐伎组成，堪称是壁画中最大的一组经变乐队。这一经变图是初唐时期的绘画作品，它反映了隋末唐初乐舞发展的盛况，确切地说，它突出地反映了当时敦煌及河西一带乐舞的发展现状，再现了《西凉乐》的宏大场面。



钲　莫220窟　（初唐）

在这一乐队中有两件铜钲，分别在乐队的两侧，而且演奏铜钲的两位乐伎都是乐舞中的伴唱者，他们一边演奏一边引吭高歌。两件铜钲一大一小，乐伎的演奏姿态有所不同。图中所展示的是乐队左边的一乐伎正在激情演奏，他一边放声歌唱，一边将铜钲高高地抛起，蝶盘形的钲在空中飞旋，充分地展示出他高超的演奏技艺。

这种演奏方法比较独特，同时也是比较少见的，因为我们往往所看到的是在钲的边沿钻上小孔，然后将细绳穿于其中，大者可以吊在架中，以槌击之，而小者则可以提在手中，另一手持小槌击之。如图中以两手拍打的演奏方法，在近世似乎没有。

钲　莫117窟　（盛唐）

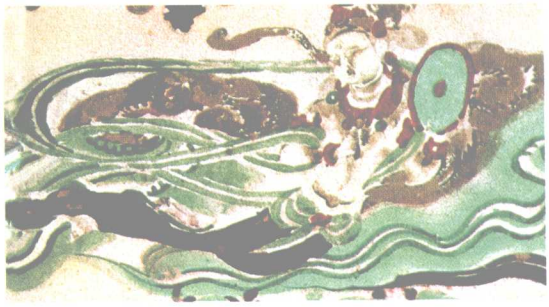
另一铜钲是在乐队的右边，形制基本相同，右边的铜钲稍大于左边的铜钲。演奏者一手持铜钲，另一手击之。这也是经变乐队中唯一在同一乐队中使用了两件不同大小的铜钲。这是经变乐舞壁画中出现的最早的钲。

钲在壁画中非常少见，在117窟的不鼓自鸣乐中也出现了这种乐器，莫高窟的161窟壁画中出现了飞天伎乐在演奏这种乐器，这也是飞天伎乐中唯一出现的一件钲。从图中可以观察到，这身飞天伎乐左手握住铜钲的边沿，右手持槌击奏。

关于这件乐器，以往颇有争议，或避而不谈，或认定为是一种鼓。我之所以将此认定为铜钲，是因为壁画中鼓的画法与这件乐器的画法有着明显的不同。

从壁画中所看到的鼓，只有在鼓框上绘制各种图案的习惯，但绝对没有在鼓面上作画的现象，而这件乐器形如圆盘，边沿是用红色画的，中心有一个红色的小圆点，整个盘面都是用绿色画成，形状也与铜钲完全相似。画家之所以这样描绘，必然有其一定的用意。实际上，画家当时使用了不同的颜色，就是为了标明它与其他乐器的不同之处。因此，将这件乐器定名为铜钲是比较合理的，而定为鼓则是一个误会。

钲在古代时期常用于军中，而在民间用得很少。在长期的发展过程中钲与钹相配合，在民间社火以及中国的各种戏曲伴奏中发挥了极其重要的作用。关于圆形钲的渊源，宋人陈旸《乐书》中云："钲如大铜叠，悬而击之，南国之器也。"关于这个说法是不是正确，现已很难澄清。因为，在此之前的唐代文献中，始终没有相关的明确记载，认为钲是南国之器，况且究竟是南国乐中使用，还是南国产生的乐器？这是两个完全不同的概念。



钲　莫161窟　（晚唐）

自唐代出现了圆盘形的钲之后，虽然在当时使用不是非常广泛，但人们对它的革新却从未停止过，而且随着时代的发展在不断改进，以适应各种不同艺术形式的需

要。经过千余年的发展，至今已出现了各种各样的钲（即锣），如大勾锣、小手锣、吊锣、贡锣等等，并且发展出了有一定序列音高的云锣和套锣。

节鼓　榆10窟　（西夏）

节 鼓

在安西榆林窟10窟中有一组遨游于空中的飞天伎乐，他们各自演奏着一种乐器，其中有一个飞天所演奏乐器的形制非常特别，这是壁画中出现的唯一的一件这种乐器。由于这件乐器的形制比较特别，加之图像又是平面的，虽然乐器的基本轮廓清楚，但画面有些模糊，所以辨认比较困难。因此，关于这件乐器究竟为何物，就成了一个悬而未决的问题。

从图像中可以看出这件乐器呈一圆盘形，乐器的正面颜色是蓝色，上有一个方形的图案，中间有一圆孔，其形状与古钱币很相似，只是大小有所不同而已。从演奏方法上看，伎乐以左手握住其器的边沿，右手持一小槌击打。可以肯定地说这是一件敲击乐器，这一点应该是毫无疑问的。

关于这件乐器的形制，文献记载中也非常少。看图中的形象，似乎只有与《旧唐书·音乐志》中的一条记载相关，其云："节鼓，状如博局，中间圆孔，适容其鼓，击之节乐也。"尽管如此，这一记载仍然不是很明确，至于说状如博局，而"博局"究竟是什么形制，今已无从查考。从"中间圆孔"的记载来判断，文献中的记载似乎与图像中的乐器实有相似之处。

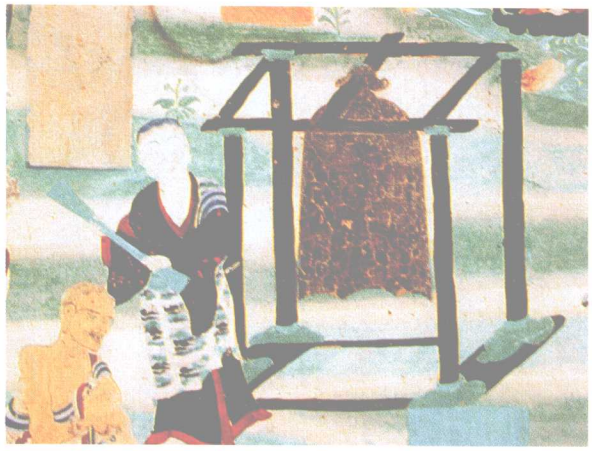
由于没有更多的资料来证实，只有《旧唐书》所记比较接近，据此，我认为壁画中的这件乐器，有可能就是《旧唐书》中所说的"节鼓"。

再者，如果说节鼓的中间有圆孔的话，那么，说明它不是一般意义上的鼓，也就是说，鼓面不会是皮革做的，而应该是一种铜制的鼓，因为鼓面假若是蒙革的话，中间是无法开孔的。由此推断，节鼓实际上是一种形制接近于铜钲的铜鼓，二者所不同的是，一者中间有孔，一者无孔。

钟

钟是一种外击体鸣之器，在中国已有数千年的历史。

中国的钟形乐器非常丰富，有钟、铙、铃、铎等。在这些乐器中有的有舌，有的无舌，有的有柄，有的无柄，五花八门，形形色色，其功用也各有不同。



大钟　莫9窟　（晚唐）

钟形之器大致可分为两大类：一种是有一定序列音高的，通常称之为乐钟，由于这种钟都是编组而成的，所以也称之为编钟。这种乐钟规模宏大，气势磅礴，常常用于宫廷的大型乐队之中，同时，也是皇权贵族的一种象征；另一种钟则是单独使用的，或摇或击只作为一种响器使用，而不用于乐队伴奏之中。

乐钟在壁画中没有出现过，只有一种吊挂于木架上的大钟。这种大钟以铜或铁铸造，发音浑厚，传声悠远，最早常用于佛教的寺院中，主要用来报时或招集僧侣。

莫高窟第9窟是晚唐时期的绘画作品，在此洞窟壁画中有一枚大钟吊挂在方形木框上，旁边有一人双手持槌击奏，在其前面一信徒跪在地上，双手合拢，正在祷告。这幅壁画反映了当时社会发展的实际情况，同时也说明钟在佛教中的实际用途。在此画面中，钟的对面还有一个大鼓吊挂在木架上，与钟形成了对称的形式。由此可以看出，“晨钟暮鼓”的习俗在唐代时期就已经形成。

随着时代的发展，寺院里“晨钟暮鼓”的习俗逐渐传到了人们的现实社会当中。在科学技术还不发达的古代时期，一般情况下，人们对时间还不能准确把握，正是基于这种原因，为了方便群众，古代时期的大小城市中都修建了钟楼和鼓楼，而且兴建在城市的最中心，当时的钟楼和鼓楼成为一个城市标志性的建筑，同时也是一个城市中最高的建筑，并将钟和鼓分别吊挂在楼的最上面，以便钟、鼓的声音传得更远。因此，当每天日出的时候，人们就会听到清亮悦耳的钟声，每当夜幕降临的时候，隆隆的鼓声在耳际响起，这种传统的报时方法即为晨钟暮鼓，直到近代才逐渐消失。

音 叉

莫高窟217窟中的壁画设计新颖，内容丰富，加之绘制得非常精美，堪称是盛唐时期一个具有代表性的洞窟。

在此洞窟北壁的上端，绘制了许多不同形式的不鼓自鸣乐，有弹拨乐、打击乐和吹奏乐。壁画中各种各样的乐器几乎都似曾见过，而且都能直呼其名，唯独只有在其左上角的一件乐器，其形制独特，未曾见过，不知其名。

关于这件形制独特的异形之物，在壁画中也仅此一件。正因为如此，这似乎成了一个令人非常迷惑的问题。加之这件异形之物史无前例，不知不晓，所以，以往都被人们所忽视，甚至是视而不见，避而不谈。

从图像中可以看出，这件异形之物，有柄有头，头为双叉形，而柄端呈一圆环形，在其圆环上系有长长的彩色飘带。我认为，既然已被清楚地描绘在壁画之中，对于这件乐器的存在应该是一个不争的事实，因此，我们不能忽略它，更不应回避或漠视它。古人用画笔能够将此精心地描绘在佛教壁画中，应该说是非常重视和认真的，并非随心所欲挥笔而就。从这个意义上说，是古人为我们提供了一个非常难得的重要信息。

如何认识这件异形之物，我认为，首先应明确以下几个问题：

其一，首先要明确这件异形之物，是不是一件名副其实的乐器。由于这件异形之物，在其以前的乐器中没有出现过，所以，这就存在着它究竟是不是乐器的疑问。或说有，或说无，扑朔迷离，难以定论。

从壁画中的具体表现形式来看，我认为，毫无疑问是一件打击乐器。因为不鼓自鸣乐是敦煌壁画中一种特有的形式，其最大的特点就是乐器无人演奏，而是飘荡在空中自发其声，并且在每一件乐器上都系有长长的飘带。在这组不鼓自鸣乐中，共有各种不同的乐器十余件，而非常明显的是所有的

不鼓自鸣乐（局部） 莫217窟 （盛唐）

乐器上都无一例外地系有飘带，就这件异形之物而言，其表现形式与其它乐器完全相同。因此，这说明画家在描绘时的用意非常明确，它就是这些乐器当中的一个，而不是别的什么器物，这一点是可以肯定的。

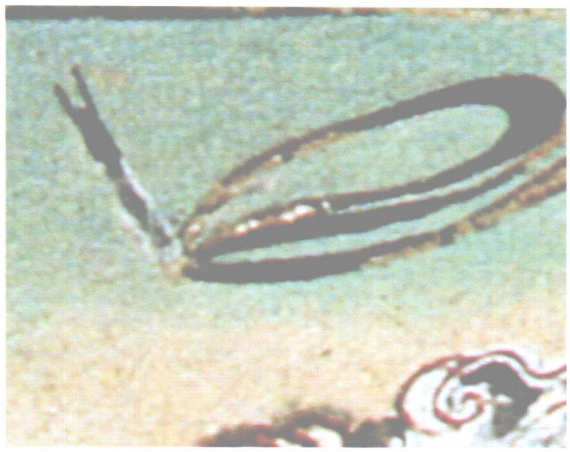
其二，由于这件异形之物的形制非常特别，加之以往又没有出现过，是否怀疑它是不是出于画家的臆造，实际上本无其器，这又是一个可疑之处。

壁画中大大小小的乐器有千余件之多，然而，完全出于画家想象臆造的乐器几乎是没有的，只是存在着描绘的准确程度有所不同而已。

人们创造的想象空间，是在一定的环境和特定的条件下才产生的，而不是在所有的领域中都能产生。虚幻性的想象和写实性的再现，是完全不同的两个概念。因此，自古至今，在各种各样的乐器当中，还没有发现有哪一种乐器是凭借画家的想象而臆造的。因此，我认为，这件异形之物作为一种乐器存在是完全可能的，并非是古代那一位画家的臆造。

其三，由于这件乐器在文献中没有明确的记载，所以不知其器为何名。为了便于称谓，视其形制特点，我将此称其为“音叉”。之所以这样称谓，一是因为这是一件击奏性的体鸣乐器，是乐器就会发出一定的声音来，二是因为其器的形状呈一个叉形。

当然，这种形制的音叉与现在所使用的音叉，在形制上只是某些特征有相似之处，都是一种叉形，它们的功用是不是一样，这就很难断定了。因为现在的音叉只是专门用于乐器校音的工具，而不是作为一种乐器使用。这件异形之物，在古代是作为一件乐器，还是用来校音，由于没有明确的文献记载，不可随意下此结论。从它的形制以及整体画面来判断，更有可能是一件体鸣乐器。



音叉　莫217窟　（盛唐）

但是，有一点却令人非常的关注。壁画中的这种音叉始终没有见到在乐队中使用，而现在的音叉也不作为乐器在乐队中演奏使用，由此看来这还是一个谜。

拉弦乐器

胡 琴

壁画中的拉弦乐器只有胡琴。胡琴亦谓之二胡，顾名思义，“二”者，是指此乐器有两根弦，“胡”者，是因为此乐器最早出现于少数民族之中。

胡琴一名，古代时期是对少数民族乐器的一种泛称。凡是由少数民族传入的乐器都要加上一个“胡”子，如“胡箜篌”、“胡琵琶”之类。曾经有一个阶段，胡琴成为琵琶的代称，这种名称混用、含糊不清的现象在古代常有发生。直到后来，胡琴才逐步成为这一乐器的专用名称，如今，人们将此乐器习惯称之为“二胡”。

相对而言，拉弦乐器的产生要晚于其他乐器，据文献资料记载，大约在唐代时期才出现了拉弦乐器，而在此之前，吹奏乐器、打击乐器和弹拨乐器早已出现，已经有了几百年甚至几千年的历史。

据文献记载，唐代时期出现的拉弦乐器大约有两种不同的形制。一种是轧筝，一种是胡琴（二胡）。轧筝的形制与弹筝的形制基本上是相同的，所不同的是一者用指弹，一者用片竹轧之。《通典》《旧唐书》中云：“轧筝，以片竹润其端而轧之。”轧筝有数根弦，为固定音高，所以一根弦只能发出一个音。而胡琴虽然只有两根弦却不是固定音高，演奏时通过移指的变化可以发出不同的序列音程，演奏技法灵活多变，表现力非常的丰富。

轧筝最初是用片竹轧之，胡琴最初也是用片竹轧之，这一点二者都是相同的，只是发展到后来，轧筝仍然保持了用片竹轧之，而胡琴却改片竹轧为马尾弓拉奏，正是由于这一重大改进，为胡琴的发展和长期流传奠定了良好的基础。

关于胡琴的起源历来都是众说纷纭，造成这种现象的主要根源，是由于在许多的文献记载中对胡琴的称谓不一致，没有明确的定义，因而往往会使人们在概念上容易发生混淆,与胡琴比较相似的记载中，有的称之为“嵇”琴，也有的称之为“奚”琴，正是存在着种种不同的称谓，引起了人们的各种猜测。

关于嵇琴一说，最早见于唐孟浩然宴荣山人《池亭》诗云："竹引嵇琴入，花邀载客过。"宋末人陈元靓《事林广记》（刊于1340年）中又云："嵇琴，本嵇康所制，故曰名嵇琴。二弦，以竹轧之，其声清亮。"嵇康是魏晋时期的人，实际上胡琴的出现最早不超过隋以前，而把胡琴附会于嵇康所造，实乃后人在无奈之下的一种牵强附会之说。

除此之外还有一说，认为胡琴本为"奚琴"。奚是古代生活在北方的一个少数民族，故此，理所当然把"奚琴"推到了出自奚人之中，然而，这种说法不足为据，早已被排除在外。

除了以上两种说法之外还有一种说法，即炫鼗说。宋高承《事物几纪原集类》（成书于1080年）中云："鼗如鼓而小，有柄，长尺余。然则击弦于鼓首而于柄末，与琵琶极不仿佛，其状今嵇琴也，是嵇康琴为弦鼗明矣。" 顺其然也， 陈旸《乐书》也云："奚琴，本胡乐也，出自炫鼗，而形亦类焉，奚部所好之乐也。盖其制，两弦间以竹片轧之，至今民间用焉。"关于奚琴起源于弦鼗之说这显然也是一种推测，并无实际根据。因为，在文献记述中曾经说中国传统的弹拨乐器阮咸也是产生于弦鼗，其实非也。

如此看来，二者都是如出一辙，没有任何历史根据，完全是一种想象和猜测而已，其可信度也是可以想见的。

另外，嵇康为魏晋初人，在此之后的几个朝代中都从未提及嵇康有过制作嵇琴之事，而到了宋代突然出现了一个嵇琴为嵇康所制之说，这显然是一种猜想，大有误会之嫌。

那么，最早的胡琴究竟产生于何时，又产生在什么民族之中，实际上时过境迁，这已是一个难解之谜，虽然自古争论不休，但始终毫无结果。现在要得出一个令人信服的结论显然过于落伍，已是不可能的事了。

然而，胡琴的存在这的确是一个事实，而且在唐代就已在民间流传，经过一段时期的流传，演奏技艺也在不断地提高。宋代时期，胡琴的演奏技艺已达到了相当高的水平，出现了一些技艺高超的演奏家。沈括《梦溪笔谈》中云："熙宁中，宫宴教坊伶人徐衍戛嵇琴方进酒，而一弦绝，衍更不易琴，只用一弦终其曲。自此始为一弦嵇琴格。"

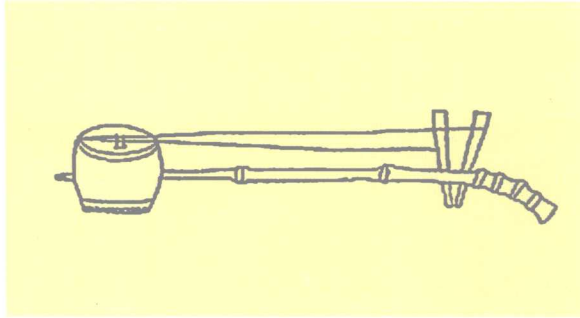
从这一段记载中可以看出，当时的胡琴演奏技艺已达到了相当娴熟的程度。无论这是一个传说故事还是真实的历史事实，说明当时人们对胡琴并不陌生，在民间

的流传已非常广泛，把这样的一个趣闻传为佳话。

胡琴最初由片竹而轧之，后改为马尾弓拉奏，这是一个很大的改进，这不仅对胡琴具有十分重要的意义，而且对中国的拉弦乐器的发展，产生了极为重要的影响。

从文献记载中看，唐代的胡琴显然是用片竹轧的，而在什么时候改为用马尾弓拉奏，这在文献中还没发现明确的记载，最初也只见于《梦溪笔谈》中云："马尾胡琴随汉军，曲声犹自怨单于；弯弓莫射云中雁，归雁如今不寄书。"从这一记载中可以清楚地知道，马尾胡琴在宋代时期就已经出现，而且在驻守边塞的军队中流传。虽然这段记载并不是专门记述胡琴的，而是表达军人情感的一首诗，但从中也可以体会到胡琴的流传及变化过程。

虽然胡琴出现的时代并不算晚，但胡琴的图像出现却比较晚，我们最早能够看到的也只是陈旸《乐书》中的白描图。由于此图描绘得比较粗略，并非十分准确。图中只描绘了胡琴的基本形制，琴筒为圆形，琴杆为竹制，有二弦，二轴。从图像中所表现的形式看，弦轴的描绘似乎不是很准确。而且图中没有描绘出胡琴的琴弓，所以从图中无法看出当时的胡琴究竟是用片竹轧之，还是用马尾弓拉奏。



奚琴　陈旸《乐书》　（宋）

从目前所看到的胡琴图像，最为清楚而且是最早的只见于榆林窟的壁画中，而在莫高窟的洞窟壁画中始终没有出现，目前这还是一个难解之谜。究其原因，我认为这可能与建造洞窟有着直接的关系。因为榆林窟出现了许多西夏时期的洞窟，而莫高窟由于当时战乱等原因，西夏时期新建造的洞窟非常的少，多以重修前代壁画为主，壁画中的内容比较程式化，而且在表现形式上也非常简单，没有出现别具一格推陈出新的内容和形式。而榆林窟西夏时期的洞窟壁画中，却出现了许多新的内容和形式，比较真实地反应了当时社会中存在的事物。正是由于这种原因，在榆林窟的西夏壁画中，多处出现了胡琴的图像，这些珍贵的图像资料，真实地再现了胡琴在当时的基本形制和流传情况。

从另一个方面看，壁画中之所以出现如此多的胡琴图，说明当时的胡琴已非

常流行，尤其在河西一带流传是非常广泛的，因为现实生活中假若没有这样一个基础，壁画中也是不可能反映出来的。由此，这又让我们必然会联想到，胡琴产生在少数民族之中的说法虽然没有定论，但这种迹象却是实际存在的。

胡琴的图像在壁画中共有四幅，而这四幅图像全部出现在榆林窟西夏时期的洞窟壁画中。其中10窟的壁画中有两幅，一是西壁中的飞天伎乐所持，一是东壁中的不鼓自鸣乐中。还有两幅都出现在3窟的千手观音图像中。

榆林窟10窟是西夏时期的壁画，虽然元代也有过重新修复，但庆幸的是后世的修复并没有完全将前代的绘画毁去，因而这些珍贵的胡琴图像资料才幸免于难，得以保存下来。在此窟中分别有一飞天伎乐持奏胡琴，还有一个出现在不鼓自鸣乐中。

从图中可以看出，这一飞天伎乐左手握持胡琴的琴杆，右手持琴弓，似乎是拉奏的姿态。这件胡琴的琴筒为圆形，一面蒙革，明显张有二弦，而且有琴码。琴杆的上面为卷首，琴弓虽然有些模糊，但从它的表现形式以及握手处的弯形来判断，应该是马尾琴弓，而不像是片竹之弓。

另外，从胡琴的发展过程看，这个时期比较流行的基本上都是马尾琴弓。《元史·音乐志》中云："胡琴制如火不思，卷颈龙首，二弦，用弓捩之。"

胡琴　飞天伎乐　榆10窟　（西夏）

胡琴（局部） 不鼓自鸣乐 榆10窟 （西夏）

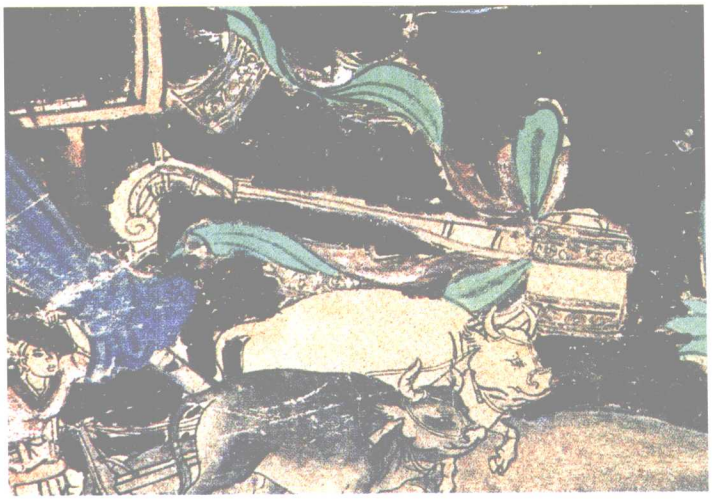
元代时的胡琴延续的是西夏之制，但又有所变化，西夏时期胡琴的琴杆是卷首形的，而元代的胡琴不仅为卷首而且在卷首上面又加了龙头，增加了装饰性。这种形制的胡琴在近代也一直非常流行。

榆林窟10窟不鼓自鸣乐中的胡琴，其形制大致与飞天所持的胡琴基本相似，琴杆上面为卷首，琴筒为圆形.

遗憾的是图中只画出了琴筒及琴杆，而没有画出琴弓，是一件残缺的胡琴图，这与陈旸《乐书》中的白描胡琴图有相似之处。

由于这件胡琴表现在不鼓自鸣乐中，所以在琴杆的中间系上了长长的飘带，并与其他不同的乐器混合在一起鸣鸣作响。在此图中除了胡琴外，还有琵琶、凤首笛、笙等乐器。

榆林窟3窟是西夏时期的代表窟之一，其壁画内容非常的丰富，表现形式也非常的独特。尤其是此窟中的千手观音经变图像，题材新颖，内容丰富，表现形式别具一格，并将许多现实生活中的场景再现于其中。就是在这一千手观音图中，出现了两件不同形制的胡琴



胡琴 千手观音 榆3窟 （西夏）

胡琴　千手观音　榆3窟　（西夏）

图像。这两件胡琴分别画在此画的左上和右上边，两件胡琴是左右对称的。

从图中所画的胡琴看，二者的形制有所不同，主要是琴筒的长短有别。左边的胡琴琴筒为圆形，但相对的比较长，琴杆细长，首为卷曲形，琴杆上端有两个弦轴，张有二弦。右边的胡琴琴筒圆，但比较短粗，琴杆上细下粗，琴首为卷曲形，琴杆上端有两个弦轴，张有二弦。虽然两件胡琴的琴筒都是圆形的，但左边的琴筒明显要比右边的琴筒长，如果按现在胡琴的分类法，左边的应该是真正意义上的中胡，而右边的更像是板胡的雏形。

自宋代出现马尾胡琴之后，可以说这是开创了拉弦乐器的新纪元，自此以后，在不同的民族之中曾经出现了许多形形色色的拉弦乐器，二胡、四胡、中胡、革胡、地胡、高胡、板胡等，而且根据不同的戏剧不同的民族，又产生了京胡、坠胡、雷胡（雷琴）、艾捷克（维吾尔族拉弦乐器）、马头琴、马骨胡等拉弦乐器。然而，这些拉弦乐器都是在胡琴基础上发展而来的。

下　编

敦煌遗书中的音乐文学

敦煌遗书，就是指莫高窟现在编号为17窟即藏经洞中发现的各种文书写经的总称。遗书中的内容非常广泛，涉及社会生活的各个方面，除了大量的写经之外，天文地理，文学艺术，契约帐单，佛陀经文，婚约聘书，政要密文，包罗万象。

敦煌文学是敦煌遗书中非常重要而且非常有价值的一部分内容，而敦煌音乐文学又是敦煌文学中不可忽视的一部分。

关于音乐文学的概念，目前只限定于歌词的范畴，也可以说歌词就是所谓的音乐文学。至于这一界定是否完全准确，还需要进一步探讨，既然已经约定俗成，也只能暂且顺其故论。

音乐文学是一个新名词，古代时期没有这样的称谓，按现在的解释只限于歌词，而古代时期的内容却比较宽泛，尤其是诗与词的界限很难把它们完全分开，如我国最早的一部诗歌总集《诗经》，最初只称为《诗》，汉代时期由于把它作为儒术经典之一，故而又称其为《诗经》。《史记·孔子世家》中说："《诗》三百五十篇，孔子皆弦歌之。"可见，古之所谓的《诗》集实际上就是现在的词集，从这个意义上说，《诗经》就是我国最早的一本音乐文学集。

随着时代的发展，人们的认识也在不断地变化，汉代时期人们的认识有所不同，尤其是诗与词的概念逐步有所区别，不仅如此，而且将音乐文学作品分得很具体，如"相和歌辞"、"鼓吹曲辞"、"舞曲歌辞"、"杂曲歌辞"、"杂歌谣辞"等，古之"辞"就是现在的"词"。

音乐文学与纯文学形式有所不同，它具有一定的双重性，即：文学性和音乐性。正因为如此，音乐文学具有它的特殊性。在创作过程中既考虑到文学的内涵，同时也要注重配乐而歌的音乐性，因此，音乐文学的创作不同于纯文学那样自由，而要受其音乐结构的限制。

音乐文学的创作和形式在不同时代有其不同的创作方式。具体地说，就是词

与曲的关系，究竟是以曲填词还是以词配曲，这在不同的时期有着不同的方式。在一般情况下，古代时期都是以曲填词，即先有曲后有词，歌词的创作结构是按照曲式结构而定，唐宋时期的歌词创作即是如此，这种方法在古代延续了很长时间。现代的创作方式却完全不同，没有固定的词牌，而是以词谱曲，每一首歌曲的旋律都是不同的，这是一个显著的变化。

古代很多歌曲是同曲而不同词，而现在的创作却是词曲都不相同，每一个作品都是全新的创作，虽然在创作上增加了一定的难度，但它最大的优势就在于创作更加自由，音乐创作上有了更大的扩展空间，歌词的内涵得以充分表达，同时，音乐的表现力也更加丰富多彩。这种变化看起来只局限于音乐和音乐文学的创作，但实际上是文化发展的最终结果。

当然，说古代时期的创作是以曲填词这并不是绝对的，时代在发展，事物也在不断地变化之中，尽管古代多为以曲填词，但并不是说一直不变。因为最初的民歌都是民间的创作，而且是非常自由的创作，没有一定规范格式，也不受任何限制，所以，也就不可能有以曲填词的可能。那时的民歌有可能是先有词后有曲，只是到了后来，在一定的发展基础上才逐步形成了以曲填词的格式。因为艺术的生命就在于创新，如果没有创新，任何艺术形式都不会长久地存在下去。实际上唐宋时期虽然都是以曲填词，但为了丰富曲牌，曾经创作过很多新的曲目。

敦煌遗书中的文学形式繁多，有人把它分成几类，有人把它分为几十类，由于每一种文体都有它相对的独立性，所以，用一种简单的归类方法是非常困难的。然而，在这些文学形式中与音乐有关的也不少，如变文、押座文、词文、讲经文、儿郎伟、佛曲、俚曲小调等。其形式也不同，有单曲，有讲唱，还有曲、歌、舞三位一体的形式。在这些形式中有的属于讲唱文学，既有演唱又有说讲，最典型的就是变文；有的与现在的歌曲形式完全相同，如曲子词和俚曲小调；有的则比较复杂，如儿郎伟及佛曲之类。在这种作品中，有的非常接近于说唱文学，而有的却比较接近曲子词，按现在的分类法非常简单，歌曲中的词就是音乐文学，而遗书中的音乐文学似乎没有那么简单，因为敦煌歌辞中有的是近乎于二者之间，所以把佛曲和儿郎伟中接近曲子词的形式也归于音乐文学之列。

从现在的研究结果看，敦煌遗书中的音乐文学就是指敦煌遗书中歌辞类的文学形式，据任半塘先生的《敦煌歌辞总编》辑载，这类作品共有1300多首，这是一个相当可观的数目，几乎代表了古代时期所有的音乐文学形式。

就敦煌歌辞而言，其作品文体大致分为两大类，即：词（附佛曲）、俚曲小调（附儿郎伟）。词亦称敦煌曲子，这类作品以燕乐曲词为主；佛曲，本指咏唱佛经的声调，即所谓的梵呗，这里特指的是与梵呗相配合的歌辞。俚曲小调者，乃民间小调也，产生在民间，流传在民间，是地地道道老百姓的创作。儿郎伟也是产生于民间的一种形式，主要以驱傩、上梁或障车辞，由于这些歌辞每段的开头或结尾处标有“儿郎伟”字样，故名。

音乐文学的存在是一个事实，但是，在不同的时期有着不同的发展历程，虽然时而被非常重视时而又不被重视，在文学的海洋中，音乐文学往往被人们视为雕虫小技，但它始终被人们所喜爱。事实上音乐文学通过文学与音乐的结合使其传播广泛，社会影响力扩大，艺术生命力增强，一首好的歌曲在民众中会产生广泛而深远的影响。自古至今，有人的地方就有歌声，有歌声就有音乐文学的存在，敦煌遗书中之所以能够保存下如此多的歌辞，也充分证实了音乐文学在社会中的影响。

由于科学技术的限制，古代时期还没有产生能够将声音录制下来的设备，也没有非常完整规范的记谱方法，所以歌辞被完整地记录下来了，乐曲却没有被记录下来，这是一个永远无法挽回的遗憾。所以，以往人们比较关注的是敦煌歌辞的文学价值，而无法论及音乐的价值，但歌辞就是音乐文学，所以，我们也可以从音乐文学的角度论及敦煌歌辞的艺术价值。

相对而言，音乐文学的创作在一定范围内受到了乐曲结构的限制，尤其是以曲填词的方法更是受制于乐曲结构的限定，这是音乐文学创作中的一个局限。而音乐文学的最大优势就是通过诗词与音乐的完美结合，使其更加能够拓展内容，增加艺术感染力。一首好的歌词只有通过配上合适的曲子，才能产生出无限的艺术生命力，音乐是歌词的翅膀，歌词中的意境可以通过音乐得以充分地发挥。

从某种意义上说，音乐是抽象的，而文学是具象的，正是由于这种抽象艺术与具象艺术的结合，音乐文学通过音乐旋律使其升华到更高的艺术境界，“言不足，而歌之”就是这个道理。

敦煌音乐文学如此丰富，源起何时，这是人们非常关注的一个问题。要搞清这个问题首先要从敦煌歌辞的产生时代说起。从现有的敦煌歌辞看，保留下来的主要是盛唐至五代时期的作品，可以说这与中国古代诗词的发展是同步的。正是由于这种历史原因，敦煌歌辞的产生与同时代的作品有着一定联系，也就是说，敦煌歌辞的产生，与隋唐时期的曲词产生是一脉相承的。《乐府诗集》卷七十九《近代曲

中云："近代曲者，亦杂曲也，以其出于隋唐之世，故曰近代曲也。"这里所说的"近代曲"就是指隋唐时期的九部乐、十部乐，《乐府诗集》中将这些曲词"总谓之燕乐"。由于当时的燕乐之中，大量地吸收了外来音乐，《乐府诗集》中说"声辞繁杂，不可胜数。凡燕乐诸曲，始于武德、贞观，盛于开元、天宝。其著录者十四调二百二十二曲。又有梨园别教院法歌乐十一曲，云和乐二十曲"。

据唐代崔令钦《教坊记》记载，取曲名就有二百七十八，大曲名四十六，比《乐府诗集》所记还要多。由此可见，当时的乐舞发展达到了相当繁荣的程度，正是基于这样一种创作上大繁荣大发展的时代，也为敦煌歌辞创作和繁荣创造了前所未有的机遇。

隋唐燕乐的形成主要包括了三部分内容：一是汉魏以来遗留下来的传统旧乐；二是从中吸收了外来乐，即由天竺、龟兹、高昌、西凉传入的大量的异域音乐；三是隋唐新声，即在当时创作的曲。可以说隋唐燕乐主要由这三部分内容组成，敦煌歌辞的内容也是如此。除了一部分由本地作者创作之外，其中也包括外来乐以及传统旧乐。由于敦煌地处边塞，天竺、龟兹、高昌等乐为首传之地，从这个意义上说，敦煌歌辞不仅是燕乐曲辞而且是早期形态的燕乐曲辞。

敦煌音乐文学的主创时期，上起盛唐下至五代，个别作品的创作年代更早一些，而唐代时期的作品数量最多。

敦煌音乐文学的创作者有两部分：一是民间作者，这类作品和作者占了大多数，但没有留下名和姓，其作品语言朴实，情感真挚，贴近生活，反映了底层劳动人民的思想感情；还有一部分作品是文人的创作，相对而言这类作品语言精练，寓意深刻，结构严谨，内涵丰富。

一、俚曲小调

俚曲小调就是民间小曲，它是劳动人民在长期的劳动生活中所创作的，历经千人唱万人传，以心传口授的方式广泛流传于民间。由于这类作品都是出自民间的创作，所以贴近生活，歌词的段落多以岁、月、更、时为序，采用这种方法易记易唱，亲切感人，遵循了人们生活中的自然规律，反映了人们最淳朴最真挚的思想感情，这种方法至今在民间一直传承。

敦煌遗书中现存的俚曲小调中有《五更转》《十二时》《十二月》《百岁篇》《十恩德》等不同写本。

由于反映的具体内容不同，其词名也有别，如《五更转》中就有《大乘五更

转》《无相五更转》《维摩五更转》《荷涌起和尚五更转》等；《十二时》中有《太子十二时》《法体十二时》《天下传孝十二时》《十二时行孝文》；《十二月》中有《十二月礼》《十二月小曲》《十二月书仪》；《百岁篇》中有《丈夫百岁篇》《女人百岁篇》《缁门百岁篇》等。

这类作品中既有反映劳动人民生活内容的，也有宣传劝善传教方面的，由于敦煌是佛教圣地，因此遗书中反映佛教劝善内容的作品占了相当数量。

《叹五更》：

一更初，自恨长养枉生躯。耶娘小来不教授，如今争识文与书。

二更初，孝经一卷不曾寻。之乎者也都不识，如今嗟叹始悲吟。

三更半，到处□他笔头算。纵然身达得官职，公事文书怎处断。

四更长，昼夜常如面向墙。男儿到此曲折地，悔不孝经续一行。

五更晓，作人已来都未了。东西南北被驱使，恰如盲人不见道。

由于古代时期妇女的地位比较低下，没有读书识字的机会，所以目不识丁非常苦恼。这首《叹五更》就是反映了一位思夫之妇，悔叹当时没有读书识字带来的苦恼，把对丈夫的深情和怨恨自己不识字的情感交织在一起，更加深了思夫之妇的无奈和真挚情感。

一般来说民间的创作都比较自由，只有一个基本的框架结构，创作者可以在这个框架之内自由发挥。有的小调中的词句是完全统一的，如《叹五更》都是七字句，有的小调中的字数不一定完全统一。如《五更转》的句式结构就不相同，每一段词为四句，其中，一个短句三个长句。固定格式是，第一句为三字句，二、三、四句为七字句，如“一更初，太子欲发坐心思。奈何耶娘防守到，何时度得雪山川”。《十二时》的句式结构有两种类型，一是与《五更转》的句式结构完全相同，另一种是长名为五字句，如《禅门十二时》：“夜半子，临睡还须去。端坐正观心，济却无明蔽。”《十二月》《百岁篇》的句式结构均为七字句，每段歌词为四句。如《丈夫百岁篇》：“一十香风绽藉花，弟兄如玉父娘夸。平明趁伴争求子，直到黄昏不忆寒。”《十恩德》的句式结构较为复杂，长短句相间，每句的字数不同。如《十恩德》：“说着起不舒，慈亲身力全无，起坐要人扶。如伴病，喘息粗，红颜渐觉焦枯，服恩十月莫相辜，佛门劝门徒。”可以看出，在一段唱词中有三字句、六字句和七字句。民歌的演唱者和创作者都是劳动人民，由于每一个人的乐感以及声音条件的不同，所以往往是十唱九不同，而且这种现象非常明显。如

遗书中的《云谣集》所载的《凤归云》四首，第一首为81字，第二首为84字，第三首为73字，第四首为78字，由此可见，同样一首作品就有几种不同的词式结构，这充分体现了民歌的发展历程。俚曲小调是劳动人民的创作，反映了劳动人民的生活，倾吐了生活在最底层人的心声，内容贴近社会，因此深得群众的欢迎。遗憾的是，这些俚曲小调流传的多，而真正被记录下来的也只是其中的一小部分。

二、曲子词

曲子词，亦称曲词或词，这类作品大多数都是文人的创作。由于这些作品都是配曲而唱的，与只诵不唱的诗有所不同，故谓之曲子词。敦煌遗书中的曲子词都是唐至五代时期创作的，均属燕乐曲词。燕乐是隋唐九部乐、十部乐的统称，此乐始于隋代，兴盛于唐代。燕乐曲调中既有传统的清商乐，也有传入的外来少数民族音乐，多数为唐代时期创作的新曲。如果说俚曲小调是民间的创作，曲子词则是文人的作品。其不同之处就在于曲子词的创作更加严谨，语言精练，内涵丰富，寓意深刻，并且非常讲究句式结构和韵辙关系，充分体现了文人作品的风格和特点。

敦煌曲子词所反映的内容非常广泛，涉猎面很宽，咏时咏事，咏人咏物，无所不及。敦煌是古丝绸路上的边陲重镇，扼据阳关、玉门关要道，因此产生了许多反映边关地区生活的边塞词，这也是敦煌曲子词中最有特色的一部分。如《剑器辞》："丈夫力气大，一个拟当千。猛气冲心出，视死亦如眠。□□不离手，恒日在阵前。譬如鹘打雁，左右悉皆穿。"这是一首反映边关将士所向无敌的豪迈词篇，语言精练，气壮山河。又如："妇人束装有何妨？装束出来似神王。宁可刀头剑下死，夜夜不便守空房。"这首辞反映了一妇女在丈夫远征临别的心情，短短四句把夫妻间的深深情感，以及妻对夫的忠肝义胆生离死别描绘得淋漓尽致。

除此之外，还有反映将士情怀的曲词。如："三尺龙泉剑，匣里无人见。落雁一张弓，百只金花箭。为国竭忠贞，苦处曾征战。未望立功勋，后见君王面。"这首词述说了将士武艺高强，战功卓著，遗憾的是不为人知，长期埋没，故而以词抒怀，表达了一种怀才不遇的感慨。

敦煌遗书中的音乐文学数量居多，王重民先生首出《敦煌曲子词集》共收入161首，任二北先生《敦煌曲校录》收录545首，继前者之后，周绍良先生《补敦煌曲子词》续收13首。经过多次的整理编辑，任二北先生的《敦煌歌辞总编》共收入1300余首。词与诗是很相近的，有时难以截然分开。从敦煌曲子词来看，凡有燕乐曲调名者均应视为曲词，相反，无燕乐曲调名者可视为诗。当然，有一些曲词虽然

失去了曲调名，但明显是曲词的风格，这类作品依然属于曲词的范畴。

一般来说曲词的创作比较自由，诗的创作却较为严谨。因为诗只诵不唱，曲词是配曲而唱的。歌词有明显的段落之分，一更为一段，五更就是五段，另外，字数的要求也不是非常严格，由于辞入乐可以一字多音，甚至可以加衬词，所以在创作上有一定的自由度。

曲子词的句式结构和词式结构各有不同。其词的结构有四句为一段或六句、八句为一段的，极个别的有十几句为一段的，一首曲词多为一段或两段词，少数有多段词。句式结构有三字句、五字句、六字句和七字句。一首曲词有完全规范的五字七字句，更多的则是混合句型，即长短句型。这与俚曲小调不同，小调长者达十几段词，而且一段词只叙述内容的一部分，只有把全部唱词连起来，才能表达出完整的主题，曲子词每一段就能独立表达一个完整的内容。俚曲小调是通过叙事来点明主题，而曲子辞则以咏物或以抒情直接点明主题，二者各有特色。

曲子词的结构有以下几种：1．五字句。如《剑器词》："排遍白旗舞，先自有由来。合如花焰秀，散若电光开。喊声天地裂，腾踏山岳摧。剑器呈多少，浑脱向前来。"2．七字句。如《乐世词》："失群孤雁独连翩，半夜高飞在月边。霜多雨湿飞难进，智借荒田一宿眠。"3．混合句。这一类型的作品数量为最多，其句型变化也很多。如《望江南》："娘子面，硙为了再重磨。昨来忙暮行车少，盖缘傍伴迸夫多，所以不来过。莫攀我，攀了我太心偏。我是曲江临池柳，这人折去那人攀，恩爱一时间。"这首词中有三字句，五字句和七字句。从词式结构分析，此词可分为两段，第一段从"娘子面"到"所以不来过"，第二段从"莫攀我"到"恩爱一时间"。这首词分为两段，词式结构完全相同，因此，词式结构完全符合曲式结构。

曲子词的创作是受其音乐结构限制的，每一个词调名代表一首不同的曲调。唐代有300多首词调，说明当时就有300多首不同的曲调，而这300多首曲调的旋律各有不同，涵盖了当时所有的词式结构，不同内容的歌词可以选择不同的旋律。这种方式可谓旧瓶装新酒，只要曲调熟悉填上新的歌词就可以演唱。

一般来说，每个曲调的风格、节奏、音高都是不同的，所以表达的情感也就不同，有欢乐的，有抒情的，有豪放的，也有悲凉凄惨的。不同内容、不同结构、不同情感的词可选择与此相适合的曲调。随着时代的发展，这种"旧瓶装新酒"的传统方法逐渐在改变。后世不再是以曲填词而是以词编曲，只有戏曲仍沿续了传统的方法。

三、儿郎伟

儿郎伟是发现于遗书中的一种唱词本。它既不同于俚曲小调和曲子词，也不同于变文体，是自成一体的音乐文学形式，这种作品产生于唐代时期。关于儿郎伟的历史记载并不多，见者只有司空图《司空表圣文集》卷十所载《障车文》，与儿郎伟属同一种类型的作品，其余所见到的均出自敦煌遗书之中。因此，这些珍贵的资料，对于我们全面了解古代音乐文学的发展，提供了可靠而又极为珍贵的历史依据，同时，这些珍贵的历史资料也填补了古代文学中的一个空白。

由于《儿郎伟》是一种非常特殊的文体形式，唱词与歌词完全相同，而在演唱前又有几句说词，与讲唱文学形式有相似之处。但是，由于这种形式主要以唱为主，所以把它归类于音乐文学比较合适。

现存敦煌遗书中的儿郎伟有《儿郎伟驱傩文》《驱傩逐鬼文》《儿郎伟五行》《祝愿新郎文第十一十二》等20篇。就其内容分析，就是一种祝愿词，有祝贺建新房的上梁文，有祝愿新婚夫妇的，也有驱傩逐鬼的。

演唱儿郎伟有一定针对性，祝愿什么就演唱什么内容，祝愿什么就在什么地方演唱。如上梁文就在新建房屋上梁时演唱，由于古代时期生产工具非常落后，所以，新建房屋上梁有一定难度也是一个关键时刻，同时也是新房即将落成的时刻，古代人非常注重这个时刻。因此，为了祝愿这个时刻平安吉祥，一切顺利，长期以来形成了演唱上梁文的习俗。用于驱傩的儿郎伟，则是在一些传统节日或除夕夜晚演唱。儿郎伟的演唱是一种娱乐活动，但更重要的是一种美好的祝愿。

据有关资料记载，儿郎伟的演唱者有成人也有儿童，但一般情况下演唱者多以儿童为主，他们三五成群结伴而唱。表演时还要进行一定的装扮，手持道具，边舞边唱，形式活泼，气氛热烈。这种形式唐代时尤为盛行，凡是新建房屋以及重大节日都要举行这种活动，很受人们欢迎。

作为音乐文学形式，儿郎伟的唱词都比较长，少者几十句多者上百句，这与一般的歌词有一定的区别。如此冗长的唱词，音乐旋律不会过于复杂，主要是为了表达具体的内容，正因为如此，儿郎伟的曲调较为简单易学，适合儿童演唱。可以想见，由于儿郎伟的形式与一般的音乐文学形式有所不同，所以，它的音乐旋律与其他音乐文学的曲调也是完全不同的，可以肯定，儿郎伟有一套专用的曲调。从形式上讲，儿郎伟虽然也是以曲填词，但无论是音乐结构还是词式结构都是一种独立的形式。

儿郎伟的句式结构比较方正规范，但不讲究韵仄关系。常见的有四字句、五字

句和六字句。如四字句："万乘之国，城池廊落。人物差殊，鬼神杂错。或良或贱，或美或恶。举止不同，形容纷泊。"五字句："圣人福禄重，万古难传匹。剪孽贼不残，驱傩鬼无失。东方有一鬼，不许春时出。西方有一鬼，便使秋于卒。"六字句："今夜旧岁未尽，明朝便是新年。"多数儿郎伟从头至尾或用四字句或用五字句、六字句，也有一些儿郎伟几种句型混合并用。由于句式结构的变化不同，也说明儿郎伟不可能只有一种曲调演唱。音乐文学产生的年代已是非常久远，但是，真正繁荣发展的时期还是在唐代，从古代遗留下来的作品中就可以清楚地看到这一点。由于唐代政治稳定，经济发达，从而促进了文学艺术的空前繁荣，尤其是音乐艺术和音乐文学的发展达到了历史的最高峰。敦煌音乐文学大多数产生于唐代，足以说明当时音乐文学发展的盛况。唐代音乐文学的发展有两个方面。一是传统的形式有了进一步的发展，如俚曲小调及曲子词，无论在作品的质量、数量以及所反映的内容题材和表现形式上，都有了很大的提高；另一方面，又产生了新的音乐文学形式，除了俚曲小调，还出现了儿郎伟以及部分似音乐文学的佛教歌曲。虽然早已销声匿迹，但它的历史价值却是非常重要的。

随着时代的发展，敦煌遗书中音乐文学形式一部分已经失传，而有一部分则可能仍然在民间流传，尤其是一些产生于民间，流传于民间的俚曲小调，长期以来植根于民间，通过心传口授的方法一代一代传承了下来。

由于俚曲小调所反映的都是底层人们的生活，所以，这些作品都是发自内心的真情实感，无论什么时代什么社会，这种最真实的感情却是永存的。所以，它一直流传于劳动人民之中，真是百唱不厌，久传不衰。至今仍在民间流传的《五更月》《五更调》《四季歌》《十朵花》《十二月小唱》等形式，与敦煌遗书中的《五更转》《十恩德》《十二时》《十二月》等有着千丝万缕的联系，无论从内容、形式、题材及表现形式上看，可以说这类作品都是如出一辙。古往今来，这种形式的作品几乎没有太大的变化。

遗憾的是敦煌音乐文学如此浩繁，而配以这些唱词的曲调却早已失传，由于当时既没有先进的录音设备，也没有完整的记谱方法，所以文献中只记录了曲调名，而无法将这些珍贵的乐谱记录下来，使我们无法欣赏到当时词曲结合的原有形式。但是，词与曲的结合是相互紧密联系的，虽然已经失去了音乐，但词式结构的存在从一个侧面反映了当时的曲式结构，而曲式结构中体现了词式的韵律特征。从这个意义上讲，通过对敦煌音乐文学的研究，必然会对敦煌音乐有更加深入的理解。

傩与悉磨遮

傩亦称傩舞，是一种民间面具歌舞表演形式，最初主要用于祭祀活动。据遗书中记载，傩是敦煌古代岁末举行的驱鬼逐疫活动。唐宋时期，每逢年终，沙州城内各级衙门街道坊巷就会组织起好多支驱傩表演队，头戴面具，身着彩衣，击鼓奏乐，穿街走巷，百姓聚观，热闹非凡，是一年一度最具特色的游乐活动。

傩在很多地方流行，其表演形式基本相同，只是不同地区表演人数的编制多少有所不同。据《通典·大傩之礼》中有比较详细的记载："大傩之礼，前一日，所司奏闻。选人年十二以上、十六以下为侲子，着假面，衣赤布葱褶。二十四人为一队，六人作一行。执事者十二人，著赤帻衣，执鞭。工人二十二人：其一人方相氏，着假面，黄金四目，蒙熊皮，玄衣朱裳，右执戈，左执楯；其一人为唱率，着假面，皮衣，执棒；鼓角各十，合为一队。队别鼓吹令一人，太卜令一人，各监所部巫师二人。令以下皆服平巾帻、葱褶。州县傩，方相四人，执戈楯，唱率四人，侲子，都督及上州六十人，中下州四十人，县皆二十人。方相、唱率，县皆二人，皆以杂职差之。其侲子，取人年十五以下，十三以上充之。又杂职八人，四人执从以上记载中可以看出，驱傩表演队伍中分工非常明确，有方相（先导者），有唱率（领唱者），有侲子（合唱者），有鼓角音声（伴奏者），还有杂职人员等。另外，从记载中还可以了解到驱傩表演队伍的大小与行政级别之高低相关，级别高人数多，而级别低则人数少。规定的大致情况是：方相；州县各四人，著假面，黄金四目，蒙熊皮，玄衣（黑色褂子），朱裳（红色裤子），右（手）执戈，左（手）执盾。唱率；州4人，县2人，著假面，皮衣，执棒。侲子；都督府及上州60人，中下州40人，县20人。取年15岁以下、13岁以上的儿郎们充之。皆著假面，衣赤布裤褶。鼓角音声；州县各10人。杂职；州县各8人，其4人执鼓，4人执鞭。

就唐代时期的敦煌而言，各级官府的驱傩队伍人数应是：都督府（晚唐以后为节度府）队及州队各66人，县队44人，三支队伍共176人。加上城镇及街道坊巷各

支队伍，驱傩队伍的规模也是相当的客观。

敦煌的驱傩表演都是在辞旧迎新的除夕之夜。如敦煌遗书P.3207《儿郎伟》云："今夜除岁未尽，明朝便是新年。所有旧岁鬼魅，逐出境内他川（窜）。以后家兴人富，高官日进日迁。"据《通典》所记，驱傩中的领队称之为"方相氏"，敦煌则称之为"五道将军"，而且表演者的装束及人数也有一定的变化。例如S.2055《儿郎伟》云："青阳临节，万物咸宜。春龙欲腾波海，以端乞敬今时。大王福如山岳，门兴壹宗光辉。今夜新受节岁，九天龙奉(凤)俱飞，五道将军亲至，狎（辖）领十万熊罢。又领铜头铁额，魂（浑）身总着豹皮，敕使朱砂染赤，咸称'我是钟馗'。捉取浮游浪鬼，稍即将出三危。"

为了达到祈祷的意愿和目的，驱傩时不仅要进行表演，而且还要结合当时的实际情况编词演唱，歌唱的内容主要是驱傩求神，以保来年一切平安。据《通典》及《新唐书·礼仪志》所载，唐朝京城仍袭用东汉诘诎聱牙的驱傩古词（东汉驱傩古词载《后汉书·礼仪志》）。但敦煌不依旧词，自由发挥，即兴演唱，称之为《儿郎伟》。《宋·楼钥》引秦州方言"自家伟"指出："所谓'儿郎伟'者，犹言儿郎溃（们），盖呼而告之，此关中方言也"。敦煌卷子P.3702《儿郎伟》："优诏宣流紫塞，兼加恩赐西庭。皇帝对封偏赏，驰骑已出龙城。昨闻甘州告捷，平善送过邠宁。朔方安下总了，沙州差使祗迎。比至正月十五，球场必见喜声。"P.3270《儿郎伟》："河西是汉家旧地，中隘猃狁安居。数年闭塞东路，恰似小水之鱼。……太保神威发愤，遂便点□（集）兵衣（役）。略点精兵十万，各个尽□（著）铁衣。再至甘州城下，回鹘藏□（身）无知（地）……内使亲降西塞，天子尉曲（慰屈）名师。向西再至于阗，纳贡献玉琉璃。"P.4011《儿郎伟》："去载阿郎发愤，点集兵钾（甲）军人。亲领精兵十万，围绕张掖狼烟。未及张弓拔剑，他自放火燃烧。一齐投发战（颤）伏，献纳金钱城川。……不经一岁未尽，他至（自）逆乱无边。……又动太保心竟（境），破（叵）耐欺负仁贤。缉练精兵十万，如同铁石心肝。党（当）便充（冲）山进路，活捉猃狁狼烟。未至酒泉山口，他自魂胆不残。便献飞龙白马，兼及绫锦数段。王子称□□教，散发纳境相传。"

由此可见，以上三首驱傩《儿郎伟》所表述的基本上是同一内容，说的都是发生在当地的人和事，但各篇均有不相同，这说明敦煌的驱傩词题材广泛，内容丰富，别具一格，善于创新。

敦煌流传的《儿郎伟》除了驱傩时演唱外，也有婚礼祝赞、障车庆贺、新房上

梁等赞美之词。不同的场合演唱不同的内容，这是驱傩活动的进一步演变和发展，由原来单一的驱傩逐疫祭祀活动，不断地演变发展为一种祝福庆贺的礼仪活动，用于人们日常的热闹喜庆场面之中，这是驱傩活动的一种创新形式。

敦煌驱傩所唱的《儿郎伟》，虽然年年皆有新撰之词，但词式结构基本相同，其格式多以六字句为主，偶句押韵，而句数多少无定数。根据内容需要可长可短。

驱傩是一种户外表演形式，不受场地的限制，走街穿巷，随时随地即可表演，是一种喜闻乐见的形式，很受人们的欢迎。

驱傩活动在古代时期非常流行，一年一度不可少之。这种活动曾在唐代时期传到了日本，而且日本有好多地方至今仍在流传，其装扮和表演形式都与文献中的记载基本相同。

然而，随着时代的发展，人们的生活习俗也在不断地变化，驱傩活动逐渐在淡化，时至今日，傩在我国很多地区早已销声匿迹，只有个别地方仍有流传。在驱傩活动逐渐淡化之后，随之发展而来的就是社火。社火的内容更加丰富，形式更加活泼，敲锣打鼓，惊天动地，不仅有驱傩逐疫之意，而且也是一种喜庆热闹的娱乐活动，从社火中的大头娃娃等面具形象中，也可看到驱傩活动的演变过程。

唐代时期敦煌还流行一种叫“悉磨遮”的形式。“悉磨遮”亦称“苏莫遮”，又作“苏幕遮”或“悉么遮”，系龟兹语译音，本应作“飒磨遮（Samoza）”。“悉磨遮”也是一种面具化装表演形式，与驱傩表演有相似之处，只是表演的时间和用意不同而已。敦煌遗书P.4640《沙州归义军军资库司庚申年（唐光化三年，公元900年）纸破用历》载：“二月七日，支与悉磨遮纸叁拾张。”这是当地官府为举办悉磨遮活动的支出记录。S.1053号《沙州某寺戊辰年（宋乾德六年，公元968年）粮油苏破用历》载：“粟叁斗，二月八日郎君踏悉么遮用。”这是当地寺院为“悉磨遮”活动提供粮食的记帐。由此可见，这种活动无论官府还是寺院都非常的支持。

据唐释慧琳《一切经音义》（卷41）“苏磨遮冒”条云：“苏莫遮，西域胡语也，正云‘飒磨遮’。此戏本出西龟兹国，至今由（犹）有此曲。此国（按指中国）‘浑脱’、‘大面’、‘拨头’之类也。或做兽面，或象神鬼，假作种种面具形状，或以泥水沾洒行人；或持罥索搭钩捉人为戏。每年七月初公行此戏，七日乃停。土俗相传云，常以此攘（禳）压、驱趁罗刹恶鬼食啖人民之灾也。”据此可知，当时中原流行的“浑脱”、“大面”、“代面”等形式与龟兹流行的“飒磨

遮”非常相似，这些形式并不是一种简单的舞蹈，而是有一定的故事情节，是当时比较流行的一种歌舞戏。《旧唐书·音乐志》：“《代面》出于北齐。北齐兰陵王长恭，才武而面美，常著假面以对敌，尝击周师金墉城下，勇冠三军，齐人壮之，为此舞以效其指麾击刺之容，谓之《兰陵王入阵曲》。《拨头》出西域。胡人为猛兽所噬，其主求兽杀之，为此舞以像之。”由此可见，当时表演的面具类舞蹈，不仅有歌有舞，而且还有戏，是三为一体的表演形式，也是最早的歌舞戏。

据《一切经音义》所记，龟兹流行的“飒磨遮”其表演的时间是酷热难当的盛夏，即“每年七月初公行此戏，七日乃停”，连续表演好几天。而敦煌表演的时间则是每年的二月八日，二月八日为释迦牟尼成道之日，敦煌于此日举办“悉磨遮”是为敬神及“禳压驱趁罗刹恶鬼食啖人民之灾”。

龟兹所表演的“飒磨遮”，“或以泥水沾洒行人，或持罥索搭钩捉人为戏”，其形式可谓煽情逗乐，风趣幽默，民众参与，热闹非凡。而敦煌举办悉磨遮的时间是在寒冷的冬天，所以表演形式有所变化，敦煌改为“踏悉磨遮”，踏是“踏歌”或“踏舞”之简称。“踏歌”是流传于中原地区的一种传统歌舞形式。敦煌本地也有“寒食踏歌”之俗，如S.4705号《某寺粮油破用历》载“寒食踏歌羊价麦玖斗，麻四升”。可见，敦煌本地所表演的“踏悉磨遮”，实际上是把龟兹的“飒磨遮”与当地的“踏歌”融合在一起的一种形式。如果说龟兹“飒磨遮”的特点是幽默风趣，而敦煌的“踏悉磨遮”则以歌舞表演而见长。

关于“悉磨（么）遮”为什么会有不同的译名，这与语言发音有直接关系。“悉磨遮”首传之地就是敦煌，龟兹谓之“飒磨遮”，传到敦煌后译为“悉磨遮”，再向东传被译为“苏磨遮”或“苏莫遮”，应该说敦煌的“悉磨遮”比较接近龟兹“飒磨遮”的发音。

傩与“悉磨遮”都是面具化妆表演形式，但是，二者的发祥地和表演的目的有所不同，傩是中原的传统旧有形式，其表演的目的是为了驱鬼逐疫。而“悉磨遮”则是龟兹的旧有形式，其表演的目的则完全是一种狂欢娱乐活动。

壁画中没有出现过面具类的歌舞形象，这与当时的具体情况有关。《旧唐书·音乐志》记载：“歌舞戏，有《大面》《拨头》《踏摇娘》《窟磕子》”等戏，玄宗以其非正声，置教坊于禁中以处之。”

遗画中的乐舞

在浩繁的敦煌遗书中，还有一部分是古代画家遗留下来的画稿，我们称其为遗画。遗画中的内容非常丰富，有飞天、菩萨、金刚力士、雷神、说法图等，从某种意义上讲，这些画稿的发现揭示了莫高窟壁画完成的基本过程，实际上有些画稿就是壁画内容的蓝本。

壁画中的绘画形式并不是直接画上去的，而是先有一个基本的设计方案，经过认真的审定之后才确定下来，然后根据壁画大小的需要进行描绘。

在珍贵的画稿中，一部分为线描画，即白描图，还有一部分是彩色画稿。画稿的题材非常广泛。而值得关注的是，在这些珍贵的遗画中还保留了一部分不同形式的乐舞图，这些乐舞图以不同的形式，反映了当时乐舞发展的基本形式和特点。

由于历史的原因，这些乐舞遗画流传到了国外，现主要收藏于大英博物馆和法国国家图书馆。尽管如此，所幸的是这些遗画都被完整地保存了下来，为我们的研究提供了极为丰富的形象资料。

从这些乐舞遗画的具体内容和形式看，与壁画中的乐舞形式非常相似，有说法图中的经变乐舞，另外，还有童子乐舞、菩萨伎乐、民间乐舞等其他不同的乐舞形式。由于壁画中的主要内容是说法图，所以，说法图中的经变乐舞出现得比较多而且形式独特，乐队的编制结构也非常完整，能够客观地反映当时本地区乐舞发展的基本状况。

一、经变乐舞

经变乐舞是壁画中特有的一种形式，它代表了当时乐舞发展的基本状况，也是当时乐舞发展的主流方向。这种形式最早只出现在唐代时期，在早期的壁画中未曾出现，究其原因是因为这种形式的形成大约在隋末唐初，所以在其形成之后才有可能出现在壁画之中。

壁画中的经变乐舞最早出现在唐代，而遗画中的经变乐舞最早也是出现在唐

代，二者出现的年代完全相同，这从一个侧面说明了遗画中的经变乐舞就是壁画中经变乐舞的蓝本。

从莫高窟的壁画中可以看出，经变是壁画内容中非常重要的一部分，而且数量很多，内容极为丰富。尤其是经变中的乐舞形式，是敦煌壁画乐舞中规模最大，形式多样，而且是最为精彩的乐舞形式之一，在一个相当长的历史时期代表了古代乐舞发展的主流方向。

另外，还有一个值得关注的问题，经变的出现不仅为宣传佛教起了一定的作用，同时也为古代乐舞的发展提供了展示的平台。如果没有经变这一形式的出现，经变乐舞的形式也就不可能存在，正是由于这种原因，纷繁华美的古代乐舞通过经变的形式被一一展现出来，这是佛教壁画在艺术上的一大贡献。

经变的形式是多种多样的，每一铺经变所表现的具体内容也有所不同，或许是为了在艺术上的追求。

每一铺经变中的乐舞形式都有一定的独特之处，或者是乐队人数的多少有别，或者是乐器的使用有所变化，即便是相同的经变之中，也没有一幅乐舞形式是一样的。例如，弥勒经变说法图在壁画中出现了几十铺，然而，每一铺经变中的乐舞形式都是不同的，变化多端，不拘一格。

壁画中的报恩经变、观无量寿经变、药师经变也都是如此，所有的经变乐舞形式没有一个是相同的。这种现象不仅仅只是壁画中如此，在遗画中的情况也是如此，所有的经变乐舞都是不一样的。

唐代是经变乐舞出现最多的一个时期，这与当时乐舞发展的实际状况相一致的。不仅壁画中的经变乐舞出现得非常多，而且遗画中的经变乐舞也比较多，这代表了当时乐舞发展的一种潮流。

遗画是壁画的蓝本。因为，开凿一个洞窟需要花费大量的人力和财力，少则几年，多则几十年甚至上百年，建造洞窟的关键就是壁画内容的确定，因为绘画是体现一个洞窟艺术品位高低的关键，这不仅体现在具体的题材内容上，而且也体现在绘画的艺术风格上。

人们对艺术的追求和审美要求都是一样的，因此，人们最终从壁画中看到的应该是内容丰富，艺术完美的作品。

由于处于这种原因，当时的画家为了把握壁画中所描绘的主题搞和内容，达到窟主人的满意，以满足人们的普遍审美要求，所以在描绘壁画之前，首先要画出不

同形式不同内容的画稿来，以供窟主选择，经过认的选择之后，才能最后确定壁画的具体内容和形式。正因为如此，藏经洞才出现了大量的遗画，就是当时遗留下来的部分画稿。

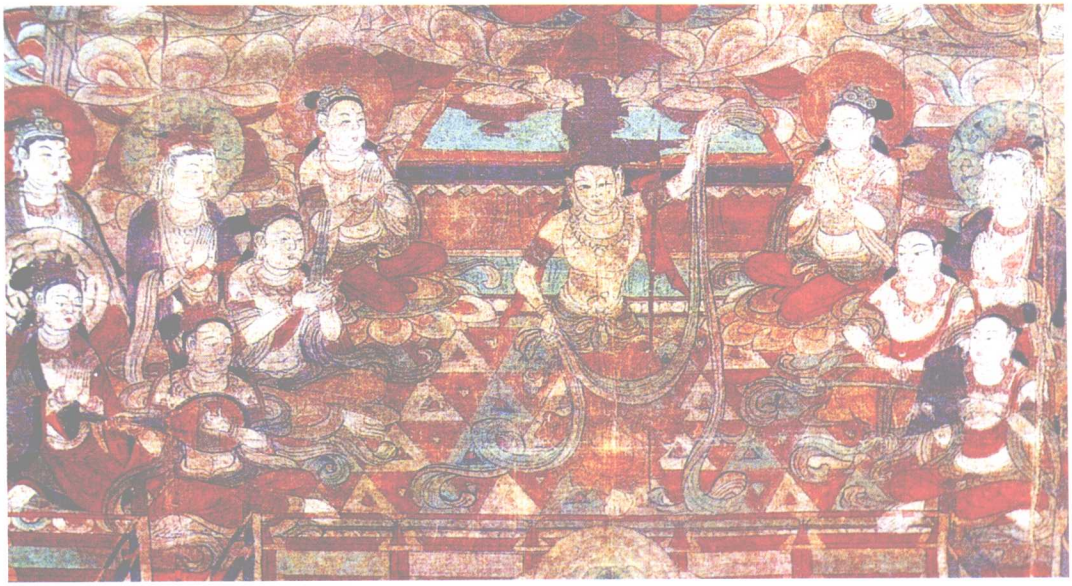
观无量寿经变是壁画中出现比较多的一个经变，遗画中也同样出现了这种类型的乐舞形式，从壁画与遗画的内容和形式上看，在表现形式上都是完全相同的。

下图乐舞就是遗画《观无量寿经变》中的乐舞，从形式上看与壁画中的经变乐舞完全相同。其表现形式为，两边是演奏乐器的乐伎，中间是手舞足蹈的舞伎。舞者上半身裸露，下穿红色大口喇叭裤，肩披彩色长带，扭腰提腿，舞姿翩跹。.

乐队中共有六位演奏者，分为两排，分别坐在舞伎的两边，坐在左边的乐伎演奏的乐器依次为竖笛、横笛和拍板；坐在右边的乐伎所演奏的乐器依次为琵琶、排箫、竖箜篌。

这个乐队中使用了六件不同的乐器，其中三件是吹奏乐器，一件是击奏乐器，还有二件是弹拨乐器。从乐队的编制特点看，是唐代比较常见的一种乐队组合，属于混合型乐队。

乐舞　观无量寿经变　绢画　（唐）



乐舞　报恩经变　绢画　（唐）

报恩经变在壁画中共有几十铺，也是壁画中经常见到的一种表现形式。而遗画中的报恩经变并不是很多，庆幸地是遗画中的报恩经变图至今保存得比较完整，是一幅非常完整的经变图，其构图与壁画中的经变形式基本相同，在表现形式上也没有什么区别。

在这铺《报恩经变》中也有一组乐舞表演，从图中可以看出，这组经变乐舞的表现形式与其他经变乐舞的形式都是相同的，只不过这组乐舞中的人数并不多，是一个小型的乐队。乐舞中共有五人，其中舞伎一人，乐伎四人。具体的布局形式依然是中间为跳舞的舞伎，两边坐着演奏的乐伎。

在这组乐舞中，四个乐伎所演奏的乐器分别为琵琶、笙、拍板、筝。舞伎手持长带，左手高举，右手低垂，轻歌曼舞，从她的动态特点分析，她所跳的是一种节奏相对比较舒缓的舞蹈，即所谓的软舞，而不是节奏明快、热烈奔放的健舞。

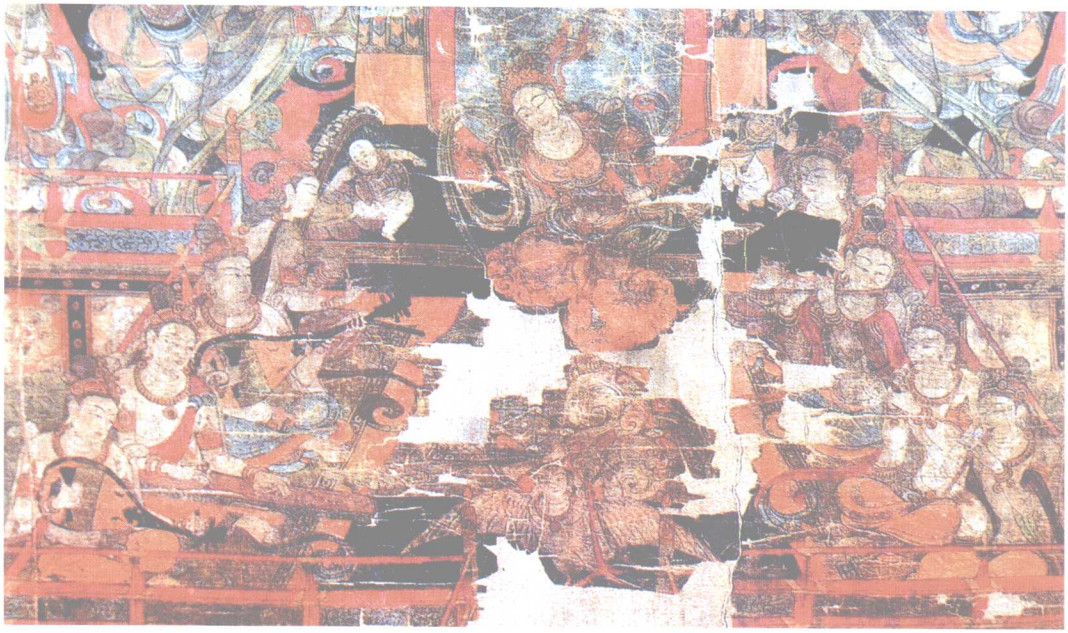
由于这些绢画中的经变图大都是唐代时期的遗物，因此，所反映的都是当时的实际情况，而经变中的乐舞表演，也是同时代的事物，所反映的也必然是当时乐舞发展的实际状况。

从表现形式上看，这组乐舞共由五人组成，乐队也只有四个人，无论人数或是规模都比较小，只能算得上是一个小型乐队。

药师经变在壁画中比较多见，而在遗留的绢画中却并不多。下图就是绢画中的一幅药师经变图。由于年代久远，这幅药师经变图有些破损，尤其是画面的中下部位残缺，正好是乐舞表演的场面缺少了一部分，所幸的是乐队的基本组合形式还比较完整，每一个乐伎的具体演奏姿态，以及乐队中使用的各种乐器，可以看得很清楚。

这组经变乐舞人数较多，可谓是一个中型乐队的编制。从画面中可以看出，这组乐舞的表现形式与众不同，而且非常有特点，在形式的编排上别具一格。乐舞中共有八个乐伎、四个舞伎，其中有一个成人舞伎，两个儿童舞伎，还有一个是鸟舞舞伎。主演是成人舞伎，位居最中间，在其两侧是两个儿童舞伎。其中的一个一边舞蹈一边拍打着腰鼓，也可以说他跳的是腰鼓舞，儿童的表演天真烂漫，活泼可爱，充分体现了儿童天真无邪的特性。在成人舞伎的前面，有一个鸟舞舞伎随着音乐节奏正在翩翩起舞。虽然画面有些残缺，但鸟舞的基本形象依然完整。

在这组乐舞中，乐队的组合形式也是很有特点，八个乐伎中使用了八件乐器。坐在左边的乐伎所演奏的乐器依次为：曲项琵琶、筝、直项琵琶、竖箜篌；右边的



乐舞　药师经变　绢画　（唐）

乐伎所演奏的乐器依次为：筚篥、笙、横笛、拍板。很显然，坐在左边的乐伎所演奏的乐器都是弹拨类的乐器，坐在右边的乐伎，所演奏的乐器除了一件拍板是击奏乐器，其余都是吹奏乐器，在其组合形式上形成了鲜明的对比，在乐器的使用上突出了弹拨乐和吹奏乐的功能，这种乐队编制形式在壁画中也是不多见的。

在这个乐队中，值得关注的是所使用的两件琵琶中，一个是曲项琵琶，另一个则是直项琵琶，曲项琵琶用拨弹，而直项琵琶也是用拨弹。按文献中的记载，唐代时期琵琶的弹奏方法有了很大的改进，以指弹取代了最初时期的拨弹。而从壁画和绢画中可以看出，当时琵琶的演奏不仅有指弹，而且拨弹的方法也依然存在，并没有完全废除，两种弹奏方法都在使用。

如果我们仔细观察，就会发现曲项琵琶的演奏者正在转柱调弦，这是一个非常重要的提示，他究竟是因为弦不准在调弦，还是因为转调的需要重新定弦？唐代大曲是非常完整的套曲，也就是说一组套曲中由数首曲子组成，有节奏明快的急曲子，也有节奏舒缓的慢曲子，还有又慢曲子、又急曲子等等。除了节奏上的变化之外，有些曲子调高也有所不同，这就牵扯到变调问题，像琵琶这样的乐器，由于调高不同就要改变定弦。敦煌25首琵琶古谱中，就有三种不同的定弦方式，这一点是可以肯定的。但如何定弦，琵琶是否在演奏过程中可以定弦，这是一个难以确定的问题。画家当时能够比较准确地描绘出这一特定细节，其意图不可能反映的是因定弦不准在调弦，而是刻意反映了大曲演奏过程中琵琶的确存在着调弦的事实，这并不是画家在标新立异，而是一种现实存在，因为这不是一种个别现象，在其他壁画中也可看到，如初唐时期220窟的乐舞中，也有琵琶转柱调弦的现象。遗画的经变乐舞中出现的这种情况，在壁画中的经变乐舞中也出现了，这显然不是一种偶然现象，而是实际存在的事实。

以往人们已知道唐代大曲演奏过程中存在着变调问题，演奏不同的曲调，琵琶需要改变定弦。但是由于没有明确的历史记载，对这一过程究竟是如何进行的，人们知其然而不知其所以然，所以莫衷一是，众说纷纭，没有一个明确的答案。只有壁画和遗画的乐队中出现了这一现象，才使我们真正看到了琵琶调弦的实际过程。

虽然这只是一个看似普通而又简单的画面，但所透露出来的信息却非同一般，它从一个侧面反映了古代乐队编制乐器的使用、唐代大曲的形成和发展过程以及唐代大曲的结构和演奏方式等问题。

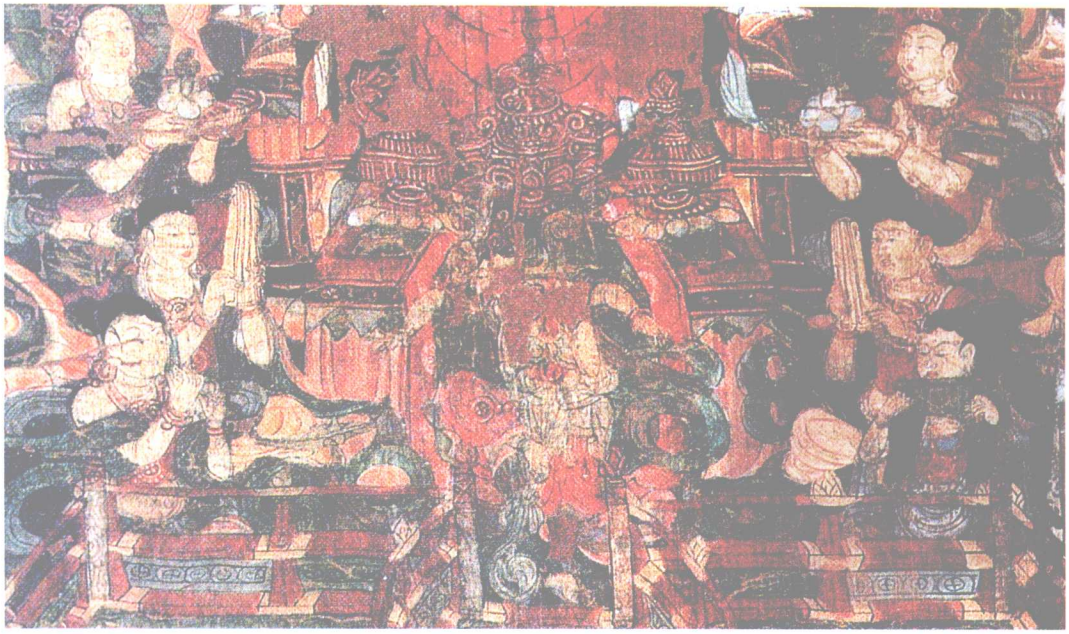
乐队组合的形式是多种多样的，由于内容不同，使用的乐器不同，所追求的效

果也就不一样，这组经变乐舞的演出形式具有一定的代表性。

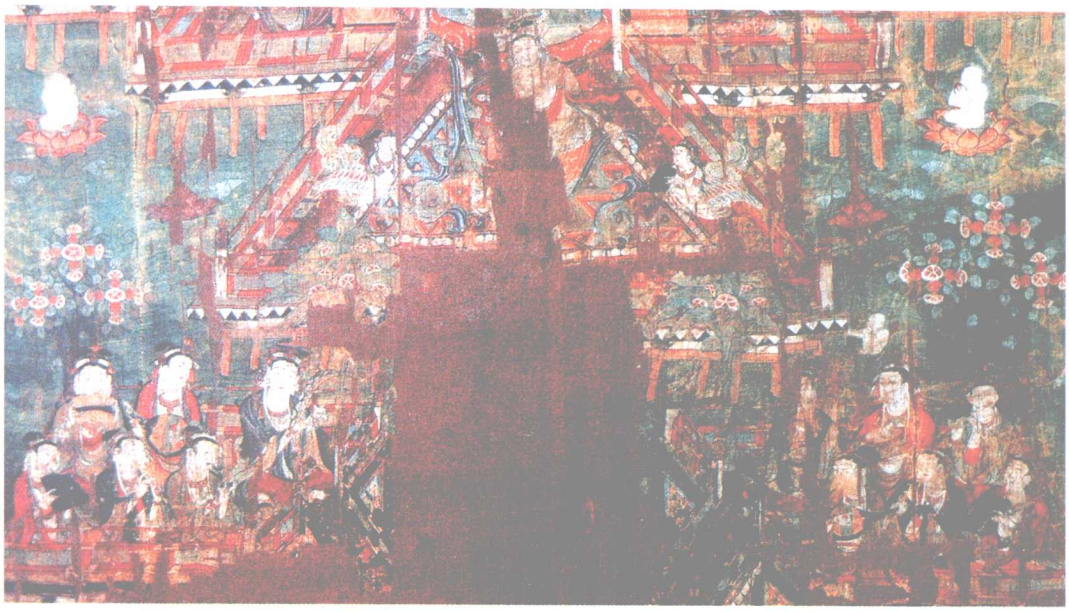
下图是遗画中一幅完整的弥勒经变图，在此图中有一组乐舞表现形式与壁画中的经变乐舞形式完全相同，具体形式为：乐伎分别坐在两边，舞伎在中间跳舞。这组乐舞中共有四个乐伎、一个舞伎。舞伎居中，手持长带，腾踏跳跃，翩翩起舞。乐伎分坐在舞伎的两边，正在尽情地演奏。坐在左边的乐伎所演奏的乐器为横笛和拍板，坐在右边的乐伎所演奏的乐器为排箫和拍板。乐队中所使用的四件乐器中，有两件是吹奏乐器，即竖笛和排箫，还有两件是击奏乐器拍板。从这组乐舞的形式上看，人数比较少，就其规模而言也只能算是一个小型乐队。

经变乐队中的人数各有不同，其规模大小也不一样，按壁画中的经变乐舞情况看，其人数在二至六人的为小型乐队，八至十二人的可视为中型乐队，而大型乐队人数都在十二人以上，有的大型乐队人数超过二十人。

从总体上看，无论是绢画中还是壁画中，中型乐队形式占多数，大型乐队和小型乐队比较少，尤其是特大型的乐队则更加少。这种组合形式在一定程度上反映了当时乐舞发展的实际。



乐舞　弥勒经变　绢画　（唐）



乐舞　报恩经变　绢画　（唐）

值得关注的是，在遗画《报恩经变》乐舞中出现了一组形式非常特别的经变乐舞形式，这幅遗画虽然有一些模糊，但画面中的基本内容还是可以辨别清楚，之所以说这组乐舞形式特别，就是因为在壁画中还未曾出现过这种形式。

从图中可以看出，这组乐舞分为上下两层，上面的乐舞中有三人，其形式为：一个舞伎和两个鸟舞伎。一个舞伎居中跳带舞，两个鸟舞伎一边舞蹈，一边演奏乐器，演奏的乐器是竖笛和拍板，她们似乎既是舞伎，又承担着乐伎的伴奏任务。这种组合形式无论是壁画中，还是遗画中都是极为少见的。

这组乐舞的下层是一个由十几人组成的乐队形式，由于中间位置已被涂抹得看不清，中间是否有舞伎在跳舞已不得而知，按常规应该有舞蹈者，现在所能看到的只是两边乐队演奏人员的基本姿态。

乐队分坐在左右两边，每一边有六个乐伎相向而坐。坐在左边的乐伎所演奏的乐器有：拍板、筚篥、笙、排箫、琵琶、竖箜篌；坐在右边的乐伎所演奏的乐器有：琵琶、竖笛、拍板、横笛、揩鼓（答腊鼓）等。壁画中出现过上下两层乐舞的形式，然而，这种组合形式在壁画中还未曾见到过。

经变乐舞的形式，在壁画中出现最多的时代是唐代，而遗画中的经变乐舞形式最多的也是在唐代，从时间上看，二者的年代是完全相辅相成的，这充分反映了壁

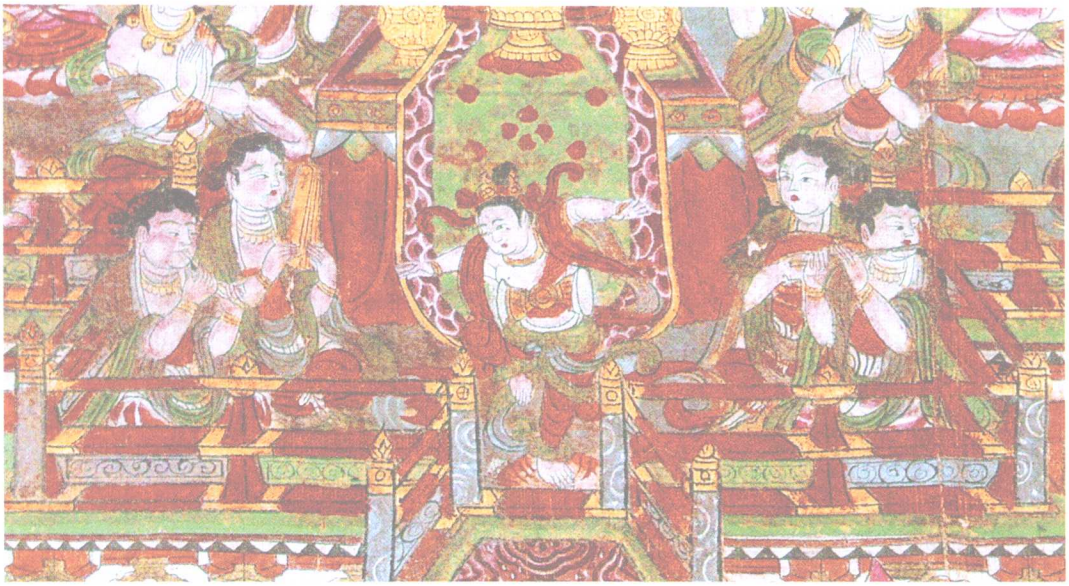
画中的图案与遗画中的图案有着非常密切的联系。

虽然说唐代经变乐舞出现比较多，但在其后的朝代中也出现了一定数量的经变乐舞。如遗画中的《观无量寿经变》就是五代时期的绘画作品，在这幅遗画中，有一组非常清晰而又完整的经变乐舞图。这幅遗画虽然历经千年，但至今色彩艳丽，轮廓明晰，线条流畅，画面整洁，人物形象栩栩如生，绘画风格简约朴实，很像近代的杨柳青年画，在中国传统的绘画作品中具有一定的代表性，从中也可看出传统绘画的流传和演变过程。

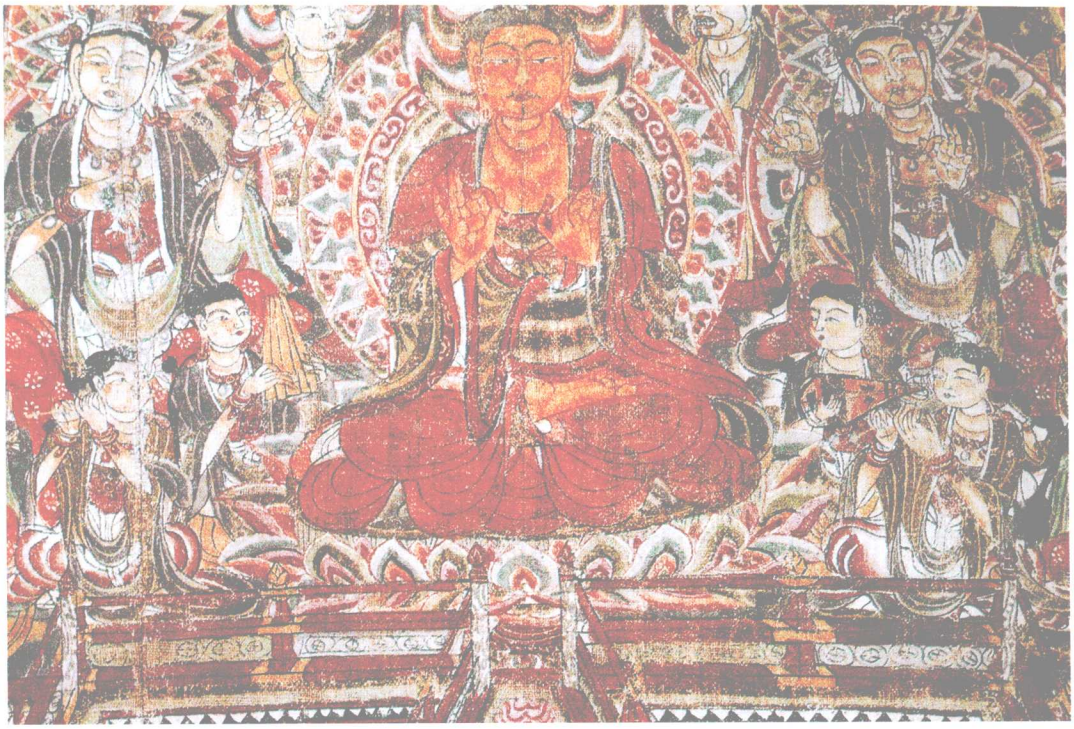
从图中可以看出，这组乐舞中有四个乐伎，只有一个舞伎，画面中的人物形象都非常生动，具有强烈的动感视觉效果。

在四个乐伎中所演奏的乐器各不相同，坐在左边的乐伎所演奏的乐器是筚篥和拍板，坐在右边的乐伎所演奏的乐器是横笛和琵琶。每一个乐伎的姿态和表情各有不同，但是所表现出的姿态都是非常的专注，正在紧张地演奏之中，为舞伎尽情地伴奏。

舞蹈者是主要的表演者，她腰间挎着细腰鼓，一边拍打，一边跳跃，激情迸发，风情万种，给人一种劲歌狂舞的感觉。



乐舞　观无量寿经变　绢画　（五代）



菩萨伎乐　绢画　（五代）

二、菩萨伎乐

菩萨伎乐的形式，无论是在壁画中还是在遗画中都出现过，这也是敦煌乐舞中独有的一种表现形式。

菩萨伎乐是壁画中常见的一种形式，而有所不同的是，从壁画中所看到的菩萨伎乐形式，基本上都是站立式的演奏姿态，很少出现坐式演奏的形式。而遗画中的菩萨伎乐形式可谓是别具一格，一反常态，既有站立式的演奏姿态，也有坐式演奏的形式，这也是壁画和遗画中菩萨伎乐形式的不同之处。

上图就是遗画中的菩萨伎乐，其表现形式与经变乐舞的形式非常相似，有所不同的是，经变乐舞的中间都有舞蹈者，这组菩萨伎乐中间并没有舞蹈者，而是佛陀，这种形式在壁画中从未出现过，在遗画中也屈指可数。

从图中可以看出，中间的佛像非常高大，而乐伎的形象却比较渺小，这也体现了佛教壁画中的一个特点。四个乐伎手持不同的乐器正在尽情地为佛陀演奏，他们所演奏的乐器有横笛、拍板、琵琶等。

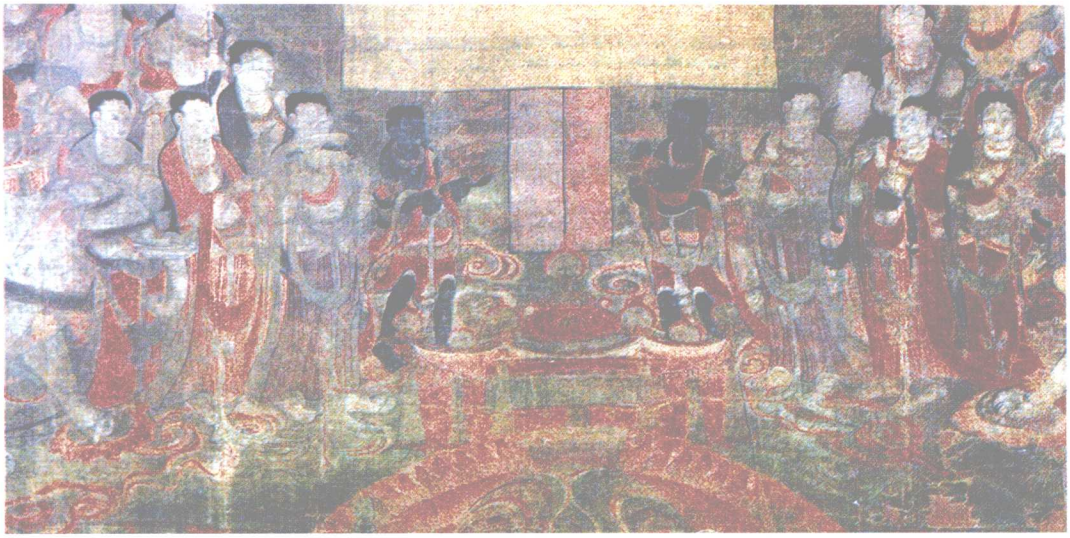
这是一组站立式演奏的菩萨伎乐，在其组合形式上非常有特点，这种形式在壁画中没有出现过，由此可见，这可能只是当时的一种设计方案，而最终没有被采用，所以壁画中没有出现这种形式。

站立式演奏的菩萨伎乐在中唐159窟的壁画中可以看到，但是有所不同的是，159窟中的菩萨伎乐画在西壁的南北两侧，南侧是普贤变，北侧是文殊变，虽然两组伎乐形式都是对称的，却不是同一个题材和内容，而遗画中的这组菩萨伎乐则出现在同一个题材的画面之中。

菩萨伎乐是一种供养乐舞的形式，所以，在其表现形式上比较自由和灵活，一般情况下都是以站立式为主。

这组菩萨伎乐的排列形式也是分左右两列，面对面站立，乐伎手持各种乐器与供奉者站在一起，共同组成了一个庞大的供养乐舞形式。从图中可以看出，乐伎所演奏的乐器各有不同，其中有拍板、筚篥、排箫、横笛、竖笛等，吹奏乐器占了相当的数量，这也体现了立式演奏乐队的一个突出特点，凡是立式演奏的乐队中，都是吹奏乐器使用得比较多，自古至今，历来如此。

这组菩萨伎乐中，只有乐器演奏者而没有舞蹈者，中间的位置只有牌匾和供品，从形式上看，这组菩萨伎乐更像是一个礼仪乐队形式。



菩萨伎乐　绢画　（唐）

菩萨伎乐　绢画　（五代）

菩萨伎乐的另一种形式就是左右对称的形式，这种形式如同壁画159窟中的菩萨伎乐，虽然是两个不同的经变图，即一个是普贤变，一个是文殊变，而所表现的形式却是完全对称的。然而，这种形式除了壁画中出现以外，遗画中也出现了这种形式。

遗画中的这两幅菩萨伎乐图，与壁画159窟中的菩萨伎乐形式基本相同，两组菩萨伎乐分左右两边，面对面站立，每一边有三身菩萨。

菩萨在佛教壁画中是有一定地位的神像，所以，他与一般普通的伎乐形式有所不同。在其他形式的乐舞中，乐伎的服饰都比较简朴，而从壁画中所看到的菩萨伎乐还是遗画中的菩萨伎乐，其衣着服饰都是非常的华丽，体现了一个时代服饰发展的新潮流。不仅如此，菩萨伎乐在奏乐时都是站在精制的莲花台上，气度非凡，圣洁高雅，充分显示出他们的高贵气质。

这两组菩萨伎乐是遗画中保存最为完整的画像之一，虽然历经千年，但至今色彩鲜明，线条清晰，人物形象栩栩如生，古韵犹存。

这两组菩萨伎乐所演奏的乐器以及排列形式，都有相似之处，左边的三身菩萨所演奏的乐器依次为：拍板、竖笛、箜篌；右边的三身菩萨演奏的乐器依次为：拍板、横笛、琵琶。两组菩萨伎乐排在最前面的都在演奏打击乐器，中间所演奏的是吹奏乐器，最后所演奏的是弹拨乐器。

菩萨伎乐　绢画　（五代）

世俗乐舞　绢画　（五代）

三、世俗乐舞

世俗乐舞的形式在壁画中屡见不鲜，而在遗画中却出现得比较少，只有屈指可数的几幅。虽然数量不是很多，但是遗画中的这几幅世俗乐舞图，其形式独特，别具一格，写实风格非常突出，在壁画中还未曾出现过同样的题材和形式，是世俗乐舞中不可多得的珍贵资料。

上图是一组女乐形式，从图中可以看出，乐舞中共有四个人，其中有三人是演奏乐器的乐伎，一人是舞伎。三名乐伎所演奏的乐器分别是琵琶、笙和拍板，虽然使用的乐器数量不多，但是，这三件乐器代表了3种不同类型的乐器，即弹拨乐、吹奏乐、打击乐，这也是古代时期常用的几种乐器。

女乐形式在唐代时期的宫廷中比较常见，而且非常流行，女乐的特点是轻柔华美，婀娜多姿，衣着华丽，风姿绰约，是当时宴乐中一种非常有特点的表演形式，所以在宫廷演出中颇受欢迎。然而，这种形式在壁画中却始终没有出现过，只是遗画中才出现了唯一的一幅女乐图，虽然是五代时期的作品，但与唐代时期的乐舞形式是完全相同的。确切地说，这幅女乐图的表现形式更像是宫廷乐舞的一种真实写照。

世俗乐舞的形式是多种多样的，所谓的世俗乐舞，就是指现实生活当中存在的乐舞，在很大程度上也包括了民间乐舞在内的各种乐舞形式。这种形式基本上不加任何修饰，比较客观真实地反映了当时乐舞的表演形式。

下图中所表现的乐舞形式，是凉州瑞像图中的世俗乐舞，这也是比较典型的世俗乐舞形式，所反映的就是隋唐以来当时流行于整个河西地区非常盛兴的《西凉乐》。

《西凉乐》的影响非常广泛，不仅在本地久传不衰，而且在其他地方也广为流传，尤其在隋唐时期可谓是盛极一时。在唐代时期的《十部伎》中也占有非常重要的地位，一时间宫廷中掀起一阵竞习“胡乐”、“胡舞”的风气。《西凉乐》的特点就是中西合璧，阵容强大，特色鲜明。据文献记载，《西凉乐》是隋唐时期九、十部伎中人数最多、规模最大的一部乐舞，在乐器的使用上也与众不同。

《隋书·音乐志》云：“《西凉》者，其乐器有钟、磬、弹筝、掐筝、卧箜

世俗乐舞　凉州瑞像图　绢画　（唐）

篌、竖箜篌、琵琶、五弦、笙、箫、大筚篥、长笛、小筚篥、横笛、齐鼓、檐鼓、铜钹、贝等十九种为一部，共二十七人。”《旧唐书·音乐志》载：“（西凉乐）乐用钟一架，磬一架，弹筝一，掐筝一，卧箜篌一，竖箜篌一，琵琶一，五弦琵琶一，笙一，箫一，筚篥一，小筚篥一，笛一，横笛一，腰鼓一，齐鼓一，檐鼓一，铜钹一，贝一。编钟今亡。”

就乐器的使用情况而言，《隋书》与《旧唐书》中的记载有着明显的不同之处，说明在不同的时期《西凉乐》的形式以及乐器的使用，都是随着时代的发展而变化。尤其是《旧唐书》中，在列举《西凉乐》中所使用的乐器，其中有“钟一架”的记载，而最后又补充说“编钟今亡”。这就更加说明了当时的实际情况与文献记载是有一定的差别的。当然，这种变化不是在唐代，而在隋代时期就已存在，所以，《隋书》中有“《西凉》者，……故其乐器声调，悉与史书不同”。

艺术的生命就在于创新，反过来说，创新是艺术发展的源泉，如果艺术形式长期得不到发展，就不可能长久存在下去的。因为社会在不断地进步，科学在不断地创新，人们的认识在不断地提高，所以，一切事物都必须顺应时代发展的潮流，只有适应时代发展的要求，才能真正满足人们对艺术的要求。因此，虽然《西凉乐》盛极一时，但随着时代的发展也在不断地创新和变化，隋代时期的《西凉乐》与唐代有所变化，就充分证明了这一点。

《西凉乐》的形式应该有一个基本的编制结构，但是，并不是说在所有的演出中都是一样的，因为宫廷中的演出规模与民间的演出是不可能相同的，主要是物质和环境条件有着很大的差别。一般情况下，民间的演出形式会灵活简便一些，而宫廷中的演出则会要求更加完整，规模宏大。如莫高窟初唐时期220窟中的《西凉乐》，就是一组编制完整规模宏大的乐舞表演，其中有乐伎二十余人舞伎四人，乐舞伎共有三十余人，充分展示了《西凉乐》的风采，这也是壁画中最大的一组乐舞。

如果说，莫高窟初唐220窟中的《西凉乐》，是一组规模宏大而又完整的《西凉乐》形式的话，而凉州瑞像图中的乐队，就是当时在民间活动中所演出的《西凉乐》形式。从图中可以看出，这组乐队中只有六个乐伎，而没有出现舞伎。在这六个乐伎中，所使用的乐器以打击乐为主，其中只有一件吹奏乐器是横笛，有四件是形制不同的鼓，即细腰鼓、羯鼓、鼗鼓和揩鼓。尤为令人注目的是，这些乐伎的演奏姿态比较随意自由，显现出几分潇洒和浪漫，另外，从乐伎的服饰和形象看，也充分体现出凉州“胡儿”的鲜明特征。

化生童子乐舞　维摩诘经变　绢画　（五代）

四、化生伎乐

化生伎乐形式在壁画中出现得比较多，在遗画中也同样出现了这种形式，所不同的是，遗画中的这几幅化生童子伎乐图形式独特，风格鲜明，让人耳目一新。

“化生”一词，是佛教中的一个专用词，其语意为“无所依托，借业力而出现者”。佛教壁画中为了把这一抽象的词意能够表达出来，往往用莲花寓意化生，化生伎乐的产生正是基于这种原因。

维摩诘经变中的化生伎乐，儿童气息非常鲜明，三个儿童同时坐在一个莲花上面，手持乐器正在尽情地演奏。他们的装扮也非常个性化，都是穿着紧身衣，头戴双耳帽，装扮成可爱的小兔子，通过这样一种形式，充分表达了儿童天真烂漫，活泼可爱的形象。这三个化生童子伎乐，所演奏的乐器分别是拍板、笙和横笛。

化生童子乐舞　绢画　（唐）

这组化生童子伎乐形式与上图中的形式完全不同，而是一种创意非常新颖的形式。从画面中可以看出，这是一个多层组合式的化生伎乐，共分为上、中、下三层，其表现的姿态也是各有不同，有的在舞蹈，有的在奏乐。

这种形式在壁画中也可看到，基本形式与此有所相似，但是，与这组化生伎乐完全相同的形式在壁画中还未曾出现过，由此可见这组化生伎乐的独特之处。

这组化生伎乐中，下面是三个儿童手拉手各自站在一个莲花上，组成了一个舞蹈队，尽情地在跳舞。中层的三个儿童各自站在一个莲花上，手持排箫、拍板、笙正在尽情地演奏，他们显然是在为舞蹈者伴奏。

最上面的一个童子也是站在莲花上，由于图像已经比较模糊，所以已很难辨别出他究竟是舞伎还是乐伎。

雷公鼓　绢画　（五代）

五、雷公鼓

所谓的雷公鼓，就是雷公击鼓图。这种形式在壁画中出现得比较多，而在遗画中却只有这一幅雷公击鼓图。

就其表现形式而言，壁画中的雷公击鼓形式与遗画中的形式基本相同。其具体的表现形式为，雷公身居中间，腾云驾雾，周围是一圈串在一起的鼓，雷公手持鼓杖击鼓。但是，这幅遗画中的雷公，手中所持的不是鼓杖而是一种特殊的鼓槌，与一般形式中的雷公有所不同。

雷公击鼓图，壁画中都是由八个鼓组成，而这幅雷公击鼓图中只表现出来了五个鼓，由于云遮雾挡，其余的几个鼓没有表现出来。

敦煌古代乐舞艺术形式主要有三个方面：一是壁画中的图像；二是遗书中的资料；还有一部分就是遗画中的图像。其数量最多的是壁画中的内容，形式多样，题材广泛。遗书中不仅有文字记载，而且还有一部分古代的琵琶古谱，这也是举世罕见的古谱。遗画中的乐舞形式数量虽然不多，但是，与壁画中图像资料具有同等重要的价值，是十分难得的珍贵资料。

通过遗画中的乐舞形式与壁画中的形式进行比较分析，会使我们更加全面地掌握和了解古代乐舞发展的历史过程。

遗书中的琵琶谱

在浩繁的敦煌遗书中，有一部分古代遗留下来的乐谱，通常称之为敦煌古谱，具体地说是古代的琵琶谱。这些乐谱虽然数量不是太多，但是它的历史价值却非同一般，是中国乃至全世界最早、最完整的乐谱，反映了古代音乐的发展历程以及乐谱的产生和记录方式，同时也反映了乐器的形成、发展和变化过程。因此，这些珍贵资料的出现，对研究古代音乐的发展以及音乐的记录方式具有极为重要的价值。

一、琵琶谱的基本情况

所谓的敦煌琵琶谱，是按照约定俗成的考古惯例，将遗书中发现的乐谱称之为敦煌古谱。从这些古谱的实际情况来看，它并不是产生于敦煌本地的乐谱，而是当时非常流行于宫廷之中的大曲乐谱。由于这些音乐形式在当时非常流行，广为传播，曾经流传到了敦煌，后被当地的艺人抄写在经卷上，才有幸得以保存下来。

由于历史的原因，敦煌古谱的原件现存巴黎法国国家图书馆，其编号为 P. 3808和P. 3539，其中P. 3808为手抄长卷，正面为《长兴四年（公元399年）中兴殿应圣节讲经文》，背面共抄写了二十五首古谱，其曲名为：1.《品弄》，2.《弄》，3.《倾杯乐》，4.《又慢曲子》，5.《又曲子》，6.《急曲子》，7.《又曲子》，8.《又慢曲子》，9.《急曲子》，10.《又慢曲子》，11.《佚名》，12.《倾杯乐》，13.《又慢曲子西江乐》，14.《又慢曲子》，15.《慢曲子心事子》，16.《又慢曲子伊州》，17.《又急曲子》，18.《水鼓子》，19.《急胡相问》，20.《长沙女引》，21.《佚名》，22.《撒金砂》，23.《营富》，24.《伊州》，25.《水鼓子》。这些古谱全部用毛笔手抄竖写，从书写笔迹的不同，可以看出是由两个人分别抄写。这二十五首古谱抄写的年代虽然已是五代时期，但这些音乐却是唐代时期非常流行的大曲形式，所保存下来的应该是一套完整的大曲曲谱，反映了唐代大曲曲式的基本结构。在这些曲谱中，除了表示不同的琵琶指法符号外，还有一些专用音乐术语符号。

除了二十五首古谱之外，还有P. 3539琵琶指法二十谱字，这是当时弹奏琵琶的指法表，同时，这也是当今解译敦煌古谱唯一的依据。二十字谱亦是手抄卷，原卷的正面为《佛本心经•忧波离品次》二十字谱抄写在此卷的背面。琵琶二十字谱，主要标明了琵琶四弦四隔不同位置的符号，并在每四个不同的谱字旁注有“散打四声 ㇱ乙ふ乙 ”、“头指四声 ユスセハ ”、“中指四声 凡十比乙 ”、“名指四声 フセレふ”、“小指四声 丿レえ々 ”。二十字谱中包含了二十个不同的符号，与琵琶谱的符号是基本相同的，所以，二十字谱中的符号就是当时琵琶弹奏的基本指法表。由于二十五首古谱的抄写年代非常明确，而二十字谱的抄写没有明确的纪年，但是，归义军事件发生在晚唐时期，由于二十字谱抄写在归义军敕牒之后，由此可以断定，此谱的抄写年代在晚唐及其以后。如此推断，古谱和二十字谱的抄写年代相差不是很远，虽然二者略有差异，但二十字谱就是唐五代时期琵琶弹奏的指法表，这个事实是毋须置疑的。正因为如此，通过二十字谱表与古谱的对位，才有可能找到不同符号所代表的不同音高。

这件遗物的发现，揭开了敦煌古谱究竟为何种乐谱之谜。因为在此之前，对敦煌古谱曾经有过不同的争议，或说是唐代时期的琵琶谱，或说是“燕乐半字谱”，或是筚篥上所用的工尺谱，以及其他种种猜测。由于二十字谱的发现，这才确定了敦煌古谱是毫无疑问的琵琶谱，从而排除了其他的种种猜测。

二、关于琵琶谱的解译

敦煌古谱的研究始于20世纪30年代，当时最有代表性的研究学者就是日本著名学者林谦三先生，他首先确定敦煌古谱是唐传琵琶谱，其研究成果在当时引起了世人的高度重视和赞赏。而且经过多方考证，并对所有的古谱进行了分析和解译。

半个世纪以后，在八十年代初，中国的学者叶栋先生在此领域再创佳绩，可谓又一次成功解译了“敦煌古谱”。消息传出，令人振奋，人们确信“敦煌古谱”终于由中国人破译成功。就是在这个时期，国内对古谱的研究掀起了一个高潮，有诸多学者涉足古谱的研究。随之，“敦煌古谱”的新译谱也不断出现，呈现出一个众说纷纭，各有不同的局面。然而，到了20世纪90年代初，席臻贯先生又一次解译了“敦煌古谱”，而且引起了一场轩然大波，一时间沸沸扬扬，有多家电台电视台以及国内各大报刊争先恐后，连篇累牍地进行了大量的宣传报道，并予以极高的评价，由此称他为“敦煌乐神”，盛赞他是如何走进“天门”，揭破了“天机”，因而“终于找到了真正破译敦煌古乐之方法，所译乐谱能视、能唱、能舞，又非常好

听”等等。同时，肯定地认为席臻贯先生是迄今为止唯一正确解译了“敦煌古谱”的人，实乃道听途说，造成了一定的不良社会影响。

而相反的是，尽管媒体极力宣传已“破译成功”，但是在学术界，尤其是国内的音乐考古者和古谱学家却十分冷静，始终没有任何肯定，而是提出了许多不同的见解，这是一个令人值得深思的现象。学术研究与新闻传播虽有一定的联系但不是直接的，一是要求客观真实的报道，二是要求严谨科学的研究。然而，对于“敦煌古谱”的解译，媒体似乎大有炒作之嫌，只是片面追求一种新闻时尚，而一点也不顾学术的真伪性。这种做法虽然满足了一些人的心理需求，但在学术界造成了极为不好的影响。

按理说，一个学术观点的正确与否，应由专家作出客观公正的鉴定结论，而决不是听信某个领导的讲话，更不能把某个领导的即兴讲话，也作为科研成果定论来看待。如此做法，实在令人不可思议，当然也就不敢恭维了。由于媒体无所顾忌的炒作，从而迎合了一些人的虚伪心理，只追求社会轰动效应，而不顾客观事实，致使当今学术界出现了一些令人非常痛心的伪科学现象。

学术研究首先要有严谨的学风和求实的精神，容不得半点的伪装和虚假，既不能有急于求成的浮躁心理，更不能依赖于媒体的炒作而为之。应该是言之有理，持之有据，治学严谨，求真务实，才是做学问最起码应有的品质和作风。故弄玄虚，哗众取宠，只能是自欺欺人，终将会造成不良的影响和后果。

一般来说，表演艺术可以随心所欲地进行全方位包装，以求达到更加完美的听觉和视觉效果，以满足欣赏者的审美要求，而作学问应该是讲科学性和真实性的，如果也像表演艺术那样随意包装，大轰大鸣，追求时尚，不求实际，必然失去了学术研究的价值和意义。

关于敦煌古谱解译的报道国内外已有多次了，几乎每次都是以“成功破译”而著称，而且每次报道之后都在社会上产生了很大轰动效应。其实，只要人们略加思考就不难发现，同样的25首“敦煌古谱”，怎么会可能过若干年就爆出一个“成功解译”的特大喜讯，岂不怪哉？

最早解译“敦煌古谱”的人当属日本学者林谦三先生，他在20世纪30年代就潜心研究解译敦煌古谱的方法，并解译了25首古谱，当时引起了不小的轰动，称之为“成功”的解译。毋须讳言，林谦三先生的研究是卓有成效的，为后来的研究者奠定了良好的基础，尤其是他首先确定敦煌古谱为琵琶谱，尽管在一个时期内还有一

定的异议，但敦煌琵琶二十谱字的发现，已完全证实了林氏的最初断定是正确的。同时林谦三先生所认定的敦煌25首琵琶谱共为三群不同的定弦方法，也得到了学术界的公认和肯定。从此，不仅拉开了解译“敦煌古谱”的序幕，也为“敦煌古谱”的研究打下了良好的基础。

林谦三先生的研究主要依据了日本仍在流传的雅乐形式，从琵琶的定弦入手试图解译“敦煌古谱”。尽管不能说林氏的研究成果准确无误，但对后来的研究者产生了重要影响。又过了半个世纪，媒体又传出特大新闻，争相报道了上海音乐学院叶栋教授又“成功破译”了敦煌古谱，称其为“千年绝响，重上丝弦”，并以叶译谱古朴典雅，听起来与日本雅乐十分相似，因日本雅乐为中国唐乐之遗音，依此认定叶译谱的正确性。由于媒体的大肆宣传和炒作，在社会上产生了很大的影响。

之后，陈应时、何昌林、关也维等人也在这方面下了很大的工夫，并有不同的译谱相继问世，由于他们比较冷静，学术态度也比较严谨，只作为一家之言提出了新的见解，而并不注重媒体的炒作，因而没有在社会上产生很大的影响和轰动效应，但是在学术界却有一定的影响。值得一提的是陈应时先生提出的“掣拍”说，对解译敦煌古谱的工作无疑又向前推进了一步，为解译“敦煌古谱”提出了具有一定学术价值的观点。

然而，对于席臻贯先生的研究成果，媒体的炒作可以说是达到了登峰造极的程度，无论学术界是否肯定，媒体界已是毫无顾忌，宁可信其有，不可信其无，为此而大做文章，由于这次的大肆宣传，在社会上产生了很大影响，同时也误导了不少的人。尤其是有人莫名其妙地把研究敦煌古谱说成是走进“天门”，把解译古谱称其为“天机”。更有甚者以“敦煌乐谱的研究破译工作可以告一段落”，为敦煌古谱研究工作划了一个句号，发生了在学术界前所未有的怪现象。一时间，鱼目混珠真伪难辨，音乐研究领域产生了一个怪圈，不以真伪论英雄，试以炒作为名人。

陈应时教授首先撰文，对席译谱提出了质疑，发表了《敦煌乐谱研究工作还不能告一段落——《评唐五代敦煌乐谱新解译》的文章（载《中国音乐》1993年第2期）。陈应时明确指出，席臻贯先生的研究应用了前人的研究成果，这是一个不应忽视的事实，应该尊重前人的研究成果。他认为，席译谱采用了林谦三先生第二群五曲的琵琶定弦，而不完全采用林谦三先生第二群十曲的琵琶定弦，是因为他颠倒了琵琶第一弦上两个谱字的缘故，所以将林谦三第二群十四曲琵琶定弦中的第一弦调低了大二度，从而造成了在此十曲中所有第一弦谱字音高解译上的错误。

有些报刊曾以席译谱“旋律流畅优美”，“能视、能唱、能舞”为据，以此认定席译谱的正确性，并以此谱与叶译谱比较，认为叶译谱旋律性差，且不好听，因而不成功。想来实在令人费解。叶译谱问世之后，大讲特讲旋律古朴典雅，与日本雅乐相似，故认定是正确的。当席译谱问世之后，又以“能跳，能唱，非常好听”说法而定论是正确的。这种完全凭感觉作出的定论，可以想见何人敢于相信。

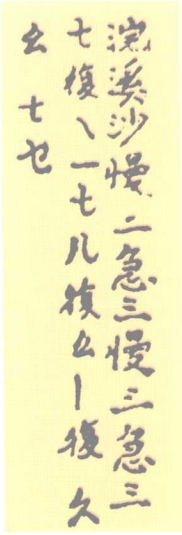
众所周知，解译古谱与音乐创作完全不同，不能说好听就是成功的，不好听就是不成功的。再说，敦煌古谱是一千年前的音乐，一千年前的人与现代人的审美意识和听觉习惯以及接受能力都会有一定的差距，今人认为好听的，不一定符合那个时代的审美要求，更何况在同一个时代，不同年龄，不同阶层人对音乐的喜好都有着不同的选择。如果把现代人的审美观念也强加于古人，显然是违背了历史的真实，这样的推断必然也就不攻自破了。再者，学术研究应该有科学的理论根据，仅凭一种感觉就随意下定论，其结论如何，亦是可想而知的。

解译敦煌古谱是一项十分复杂的研究课题，非一人一时就能解决。就目前所掌握的资料以及现有的研究结果表明，敦煌古谱的研究工作实乃举步艰难，任重道远，更不能说就此可以画上一个句号，尤其是解译古谱中的问题还很多。如琵琶的定弦、节拍、节奏、音符的时值，以及错谱字、漏谱字等一系列难题还没有解决，需进一步深入探讨。如果这些问题不能一一解决，成功破译“敦煌古谱”就无从谈起。然而，就目前的情况而言，要解决其中任何一个问题都是非常艰难的。“敦煌古谱”是琵琶谱，首先要解决的问题就是琵琶的定弦，若定弦问题不能正确地解决，解译古谱就无从谈起。

其次，古谱解译不仅很难，就是解译之后打谱也会存在很多问题。因为中国传统的音乐传授方法，历来以心传口授为主，就是同样的乐谱，不同的师承有其不同的方法，所以演奏出的效果也是大不相同，其主要原因是，由于谱字只能是音乐结构的一个基本框架，许多情感性的技巧是无法用符号记录而且准确表现出来的，当时在古人的心目中非常清楚的概念，而随着时代的变迁，由于师承关系发生断层，故而失传，成了千古之谜。这种断层就是当今解译古谱中存在的最大障碍。

再次，我们可以打一个比方，如果有一首别人未曾听到过的简谱乐曲，将其乐谱中所有表示音符时值及音高的符号省去，只剩下不同的音符，试想，谁能将这些音符准确无误地恢复到跟原曲完全一样的程度？解译敦煌古谱也存在着类似的问

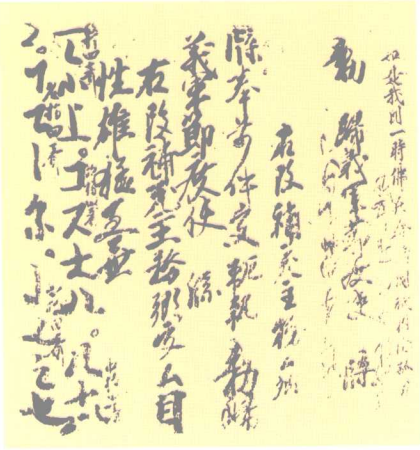
题。由于敦煌古谱是琵琶指法谱，每一个谱字代表了一个不同的音符，而每一个谱字都是单独存在的，没有标明其时值的长短。不要说25首古谱，就是一个小节中的三个音符，也会有多种组合形式，要将25首乐曲的节拍节奏以及每一个音符的时值准确无误地确定下来，其难度之大，可想而知。



浣溪沙残谱 P.3719

综上所述，我认为“敦煌古谱”的解译已失去了一定的基本条件，因此，从某种意义上说，“敦煌古谱”或许永远是一个难解之谜。

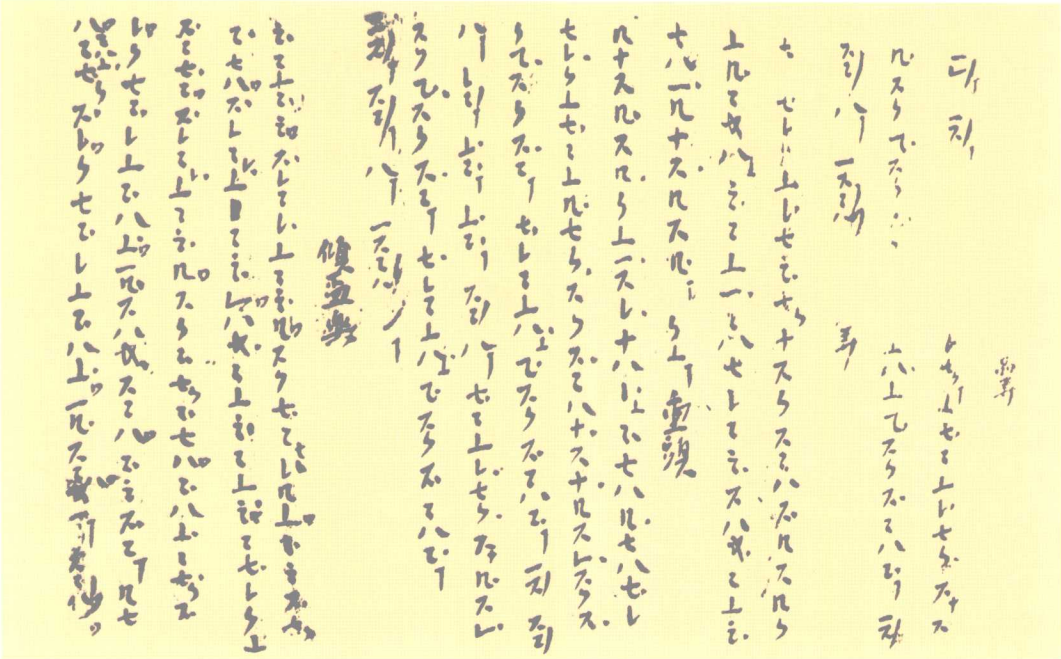
然而，时下媒体仍在向人们传播着敦煌古谱被“成功”解译的“喜讯”，并且将此搬上舞台，称其为再现“敦煌乐舞”之风采。经过全方位包装的演出的确大获成功，但这并不是说演出的成功，就意味着解译古谱的“成功”，通过艺术表演为科研成果定论，这是一个闻所未闻的“创举”。但是，在任何情况下，真的假不了，假的也真不了，我们应该尊重历史，相信科学。古谱解译是一项复杂的科研项目，不可以随心所欲，主观臆断，首先要有平和的心态，要按科学规律办事，不能故弄玄虚，哗众取宠，更不能听信某个人的讲话或媒体的炒作，想当然地为科研成果下结论。如果照此下去，或许我们还会多次听到“成功解译”敦煌古谱的消息，这难道不是自欺欺人吗？



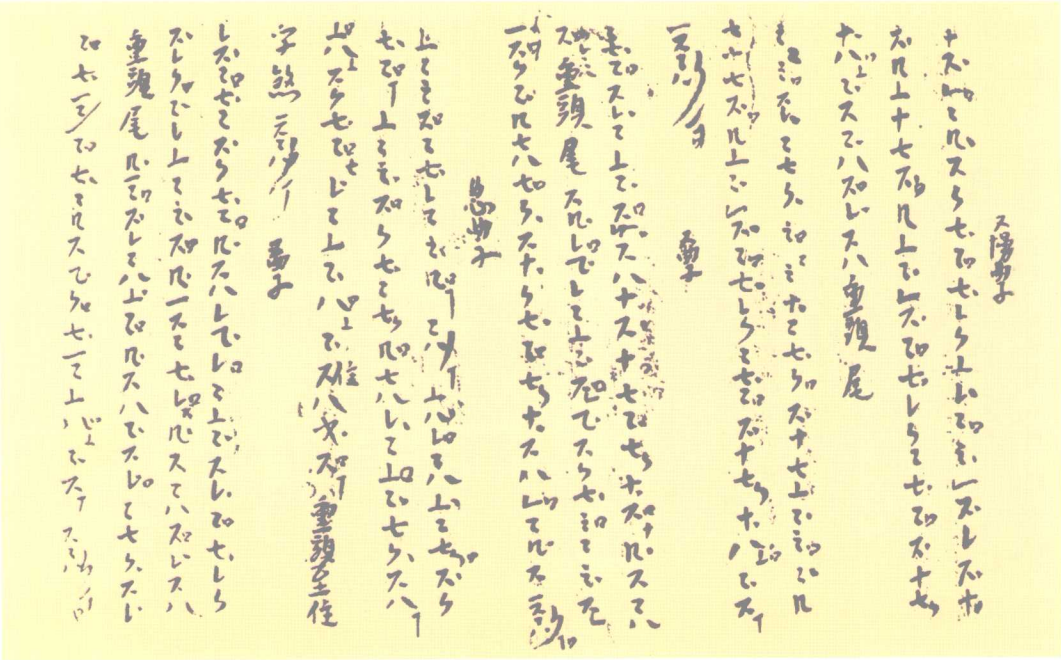
琵琶二十字谱 P. 3539

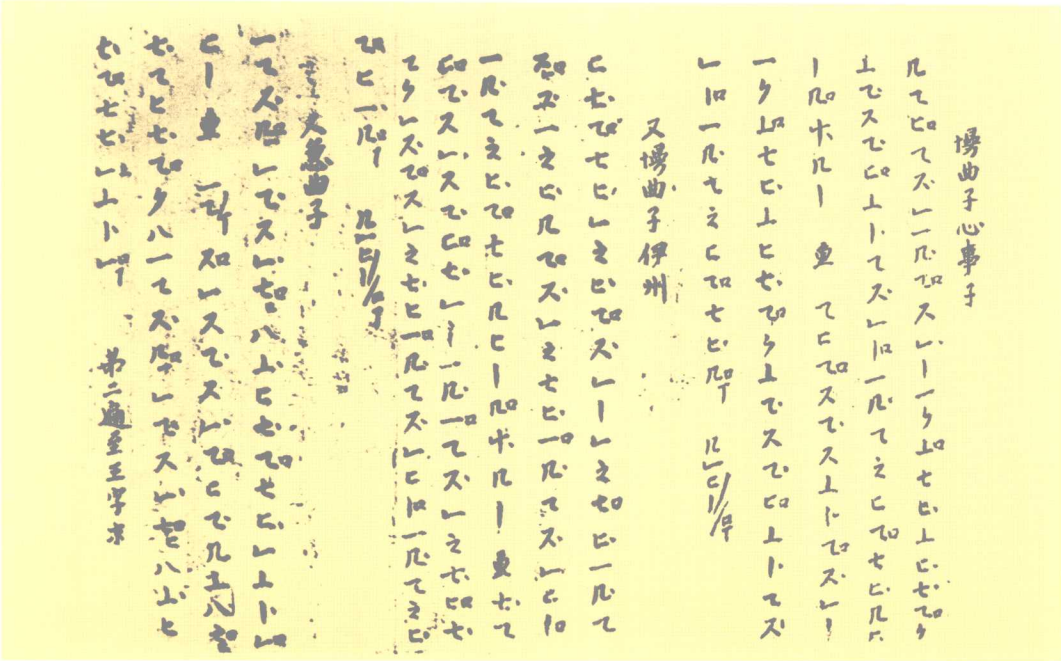
当然，我们并不反对新闻媒体对科研成果的宣传和报道，但是要客观公正，实事求是，不能为了追求轰动效应而脱离实际，大肆吹嘘，造成不良后果。我们希望有更多的学者进行古谱的研究工作，经过不懈的努力，取得令人信服的成果。

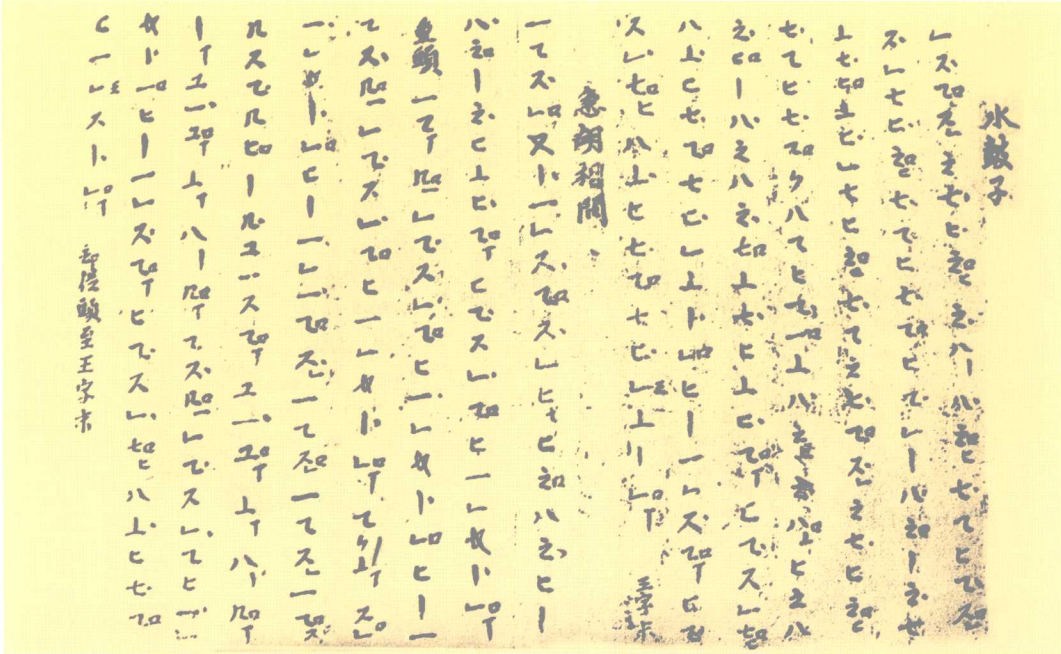
我们应该正视现实，“敦煌古谱”的解译最终只能得出一个正确的答案，不可能有几个不同的正确答案存在，这是任何人都无法改变的事实。敦煌琵琶谱的存在的确是真实的，但愿我们不要把真的东西再搞成假的，这不仅对不起我们的祖先，也有愧于我们的后代。



敦煌古谱　P.3808







長沙女引

重頭至末字

撥金砂

營留

伊州

水鼓子

遗书中的舞谱

敦煌舞谱发现于藏经洞出土的遗书之中，迄今为止，这是世界上发现的最早的舞谱。这种舞谱最突出的特点不是用图像的形式表现舞蹈的动作，而是用汉字记录的形式表述了舞蹈的基本形态和舞容。

从现存的舞谱中可以看出，大都抄写于唐朝至五代时期，舞谱记录的是当时比较流行的舞蹈形式，从舞蹈的曲名看，基本上都是唐代流行的舞蹈。虽然有的舞谱抄写于五代时期，但是，实际上这些舞蹈最初流行于唐代，因此，也可将这些舞谱称之为唐传舞谱。

舞蹈是一种形体动作，他涉及人体的各个部位，一招一式，一举一动，都有着连动的关系，而且灵活多变，姿态万千。如果要把舞蹈动作准确地用汉字记录下来，其难度之大是可想而知的。我们的祖先在一千多年之前就创造了舞谱，这的确是一个伟大的创举，在人类的艺术发展史上也是一个重大贡献。

从现有遗书中所发现的舞谱共有四件，这四件舞谱原件分别收藏于英国的大英博物馆和法国的国家图书馆，即P.3501、S.5643、S.5613、S.785。在这四件舞谱中，P.3501、S.5643两件中抄写的舞谱比较多，而S.5613、S.785是两件不完整的残谱。P.3501残卷中共抄录了六名十四谱：《遐方远》五谱、《南歌子》一谱、《南乡子》一谱、《双燕子》一谱、《浣溪沙》三谱、《凤归云》三谱；S.5643残卷抄录五名十谱；佚名二谱、《蓦山溪》二谱、《南歌子》二谱、《双燕子》二谱、佚名二谱。

S.5613卷中的舞谱，是遗书中唯一一件有明确纪年和抄写人题名的舞谱。这件舞谱夹写在《仪书》中间的空白处，小字，行书，竖写。自左而右，共4行75个字，即“上酒曲子南哥（歌）子□两 (段)，慢二，急三，慢二。令至据，各三拍。单铺，双补。近令，前楫。引。单铺，哥（？），据，□，双补。令接，急三三拍，折一拍，遇接。三拍折一拍。双补。舞，据后，后送。开平己巳岁，七月

七日简题。德深记之。”“开平己巳”即开平三年（909年）。从这个舞谱的抄写特点来看，德深不仅是当时的一位书法家，而且也是非常熟悉音律和舞蹈的艺术家，否则，就不可能把舞谱用小字加写在卷子中间，这反映了他对艺术的一种爱好和追求。

S.785卷中的舞谱，倒书于《李陵苏武书》前，只残存两行：“曲子荷叶杯,打送□舞送□□□□（以下缺）。”虽然只有残存的几个字，但其价值却非常重要，它增加了敦煌舞谱中的曲名，《曲子荷叶杯》在其他的舞谱中未曾出现过，这使我们有理由相信，当时流传于敦煌的舞蹈不仅仅只限于卷子中所记录的舞谱，或许卷子中只记录了其中的一部分，而还有相当一部分没有被记录下来。

敦煌舞谱均为分行竖写，各谱开端均标有曲名，曲名后有一段说明舞蹈节拍、节奏、起止转换的文字，然后是由令、舞、送、据、掇、摇、奇、掯、约、拽、请、与、头等字排列组合而成的字组，意为具体的舞蹈动作。舞谱的长短各有不同，二、四、六、八段不等，每段十、十一、十二、十四、十六字不等。

关于敦煌舞谱的研究，大约在20世纪20年代就被学术界所注目。1925年，刘复第一个将P.3501移录本拟名为“舞谱”编入《敦煌掇琐》。1938年，罗庸、叶玉华在《唐人打令考》文内列“敦煌舞谱释词”一节，认为P.3501所抄六调十四谱均为唐、五代打令舞谱，文章并对谱内送、摇、掇、据等九个名词作了考释。1953年，任二北在所著《敦煌曲初探》中专列“舞容一得”，对P.3501各谱的“谱式、舞势、舞拍”作了一些归纳，并征引文献资料，试释了谱字的含义。1979年至1984年，日本水原渭江在林谦三《敦煌舞谱解读的端绪》一文基础上，发表了总题为《敦煌舞谱解读研究》的论文二十篇（1985年1月由日本朋友书店结集出版），对两卷全部二十四谱谱字所表示的节奏及其组合作了比较详细的分析和解释。自1984年以来，柴剑虹、王克芬等人陆续发表文章，对敦煌舞谱也进行了探索研究。

敦煌舞谱一般有曲名、序词和字组三部分，音乐是舞蹈的基础，没有旋律没有节奏舞蹈就无法表演，所以，有舞必有乐，音乐是舞蹈风格以及节奏的基础。序词是舞蹈表演中的一些具体提示和要求，由于序词中没有标点符号，如何断句，如何理解是一个非常重要的问题，对正确理解舞谱有着极为重要的意义，为此，专家学者虽然作过多方面的研究，但各抒己见，一直没有定论。

字组是舞谱的主要部分，是具体表述舞蹈动作最基本的术语，一个字代表了一个不同的舞蹈动作。

我们知道，舞蹈动作是非常灵活多变的，敦煌舞谱的产生，代表了一个时代舞蹈发展的基本状况，同时，也反映了当时的舞蹈已经形成了一整套非常完整的程式化表演动作。只有具备了这种条件才有可能形成用汉字记录舞谱的基础。也就是说，先有成套完整的舞蹈动作，后有记录舞蹈动作的舞谱，舞谱因舞蹈而产生，这一点是非常清楚的。没有完整的而且是程式化的舞蹈动作，也就没有舞谱存在的可能。

舞谱是服务于舞蹈的，但是，凡是能够读懂舞谱和使用舞谱者，都必须具备一定的舞蹈专业知识，熟悉当时舞蹈的基本规律及每一个舞谱的具体含义，舞谱实际上就是一种约定俗成的程式化表象，知者可以随心所欲，而不知者犹如看天书。

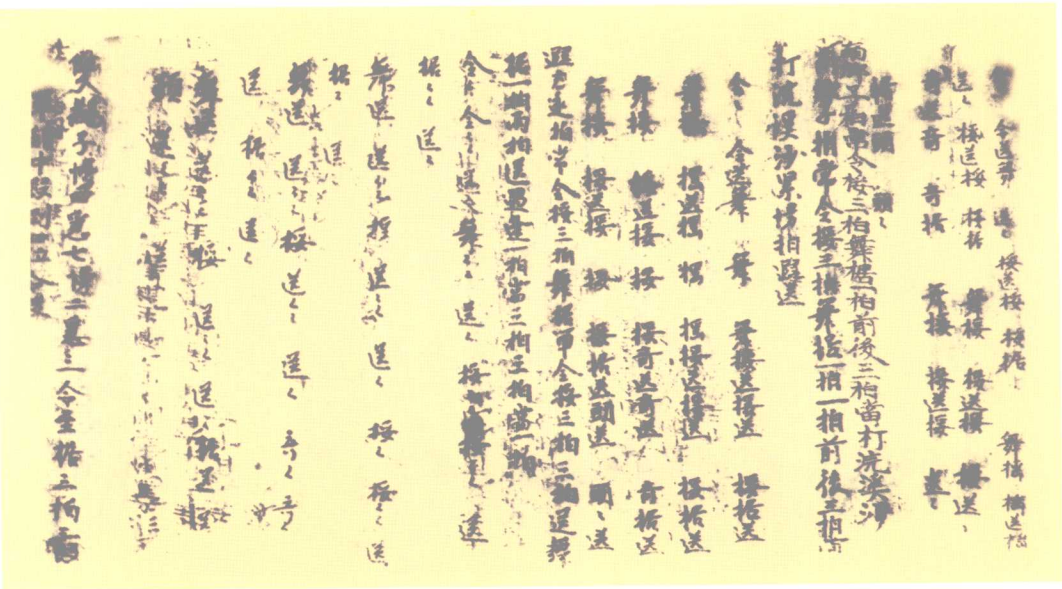
时过境迁，一切都在变化之中。一千多年过去了，我们要完整地解读古代时期遗留下来的舞谱，而且把它准确地表演出来，这的确是一个很大的难题，从某种意义上说，舞谱的释解要难于对敦煌琵琶谱的解译。因为舞谱只是一个简化了的舞蹈动作的提示而已，如果失去了对当时舞蹈的基本了解，释解舞谱就无从谈起。因为舞谱只是一种提示，并不能完整地表达舞蹈表演的基本姿态。犹如做广播体操一样，只要喊出简单的口令，大家就会做出统一而多变的动作，其原因就是如此。

舞谱产生的基础是在舞蹈动作的程式化定型之后，才有可能通过舞谱的提示，按照已知的舞蹈动作去完成排练。如果已经失去了对当时舞蹈动作的基本理解，完全依照现有的舞谱完整地复原当时舞蹈表演动作，这种可能性是很小的，也可以说是根本不可能的。

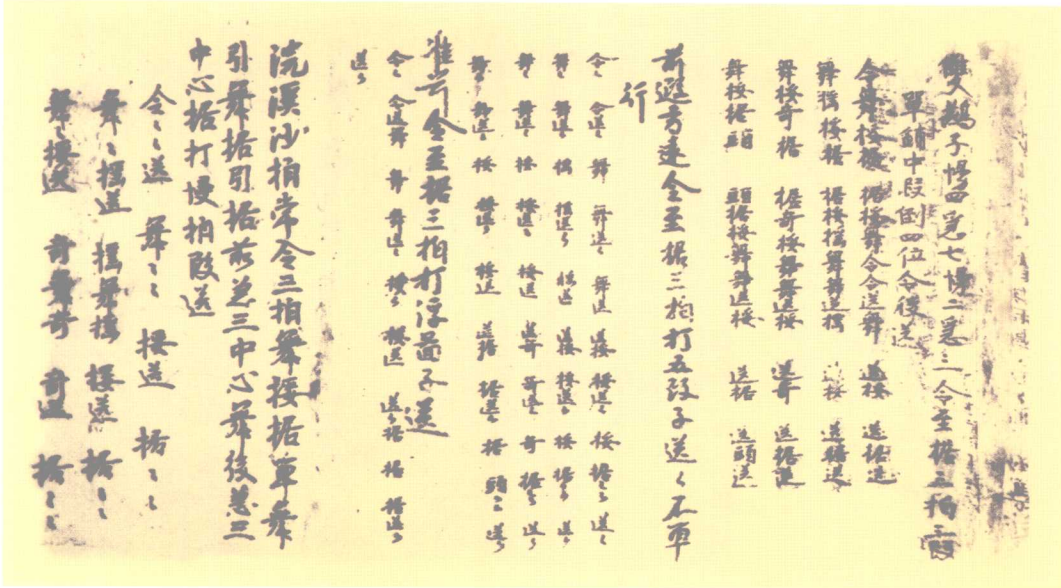
敦煌舞谱是特定历史时期的产物，随着时代的发展和变迁以及舞蹈艺术不断发展，人们必然会创造出新的舞蹈艺术形式来，而旧有的形式会被逐渐淘汰。如果说新的舞蹈形式产生了，那么，原来的舞谱就不能适宜新的舞蹈形式，这就意味着原来旧有舞谱要被淘汰，如果要继续下去，就必须产生新的舞谱。从现有的资料可知，宋代以后没有发现唐代舞谱的继续流传，据此推断，舞谱在中国传承的历史并不长，很早就已经失传了。

舞谱制定是一项非常复杂的工程，因为它牵扯到人体各个部位的不同变化，所以，没有一种约定俗成的舞蹈程式，要用几个字代表全身所有的动作变化，无论如何也是难以做到的。在科学技术飞速发展的今天，记录的手段如此高明简捷，但是，至今我们还没有创造出一套完整的舞谱来，这就说明其难度之大。总而言之，舞谱产生的前提是舞蹈的形成，没有完整的程式化舞蹈动作，就不可能产生舞谱。所以，舞蹈销声匿迹了，舞谱也就完成了它的历史使命。

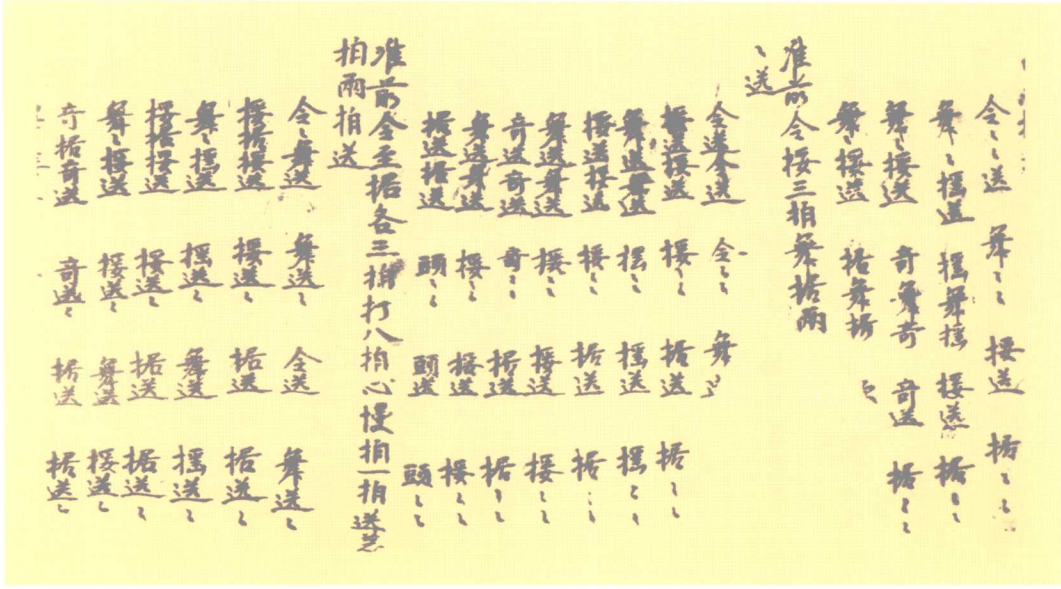
敦煌舞谱　P.3501—1



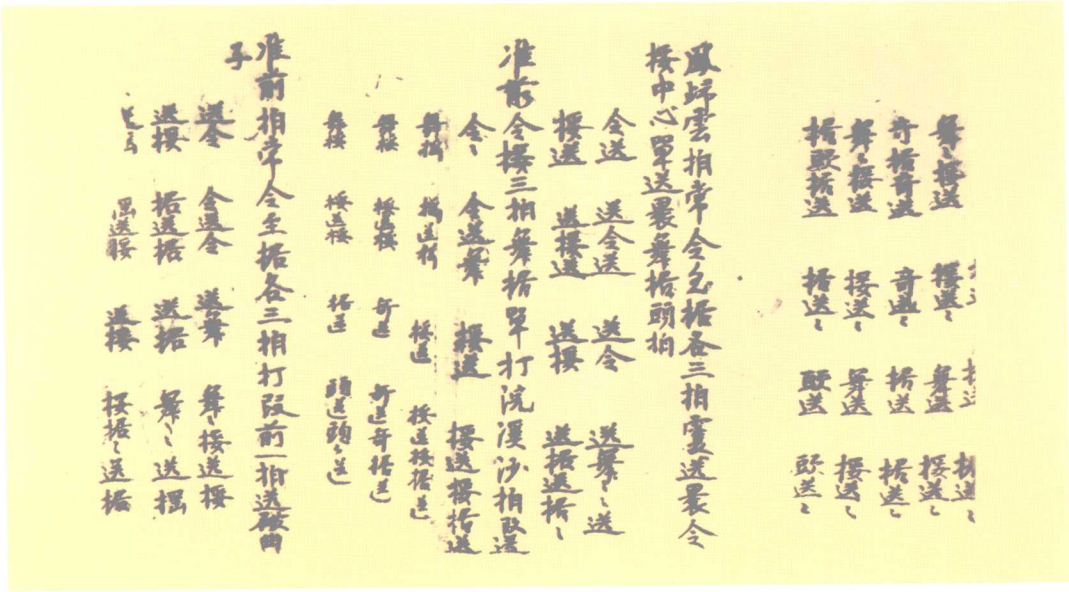
敦煌舞谱　P.3501—2



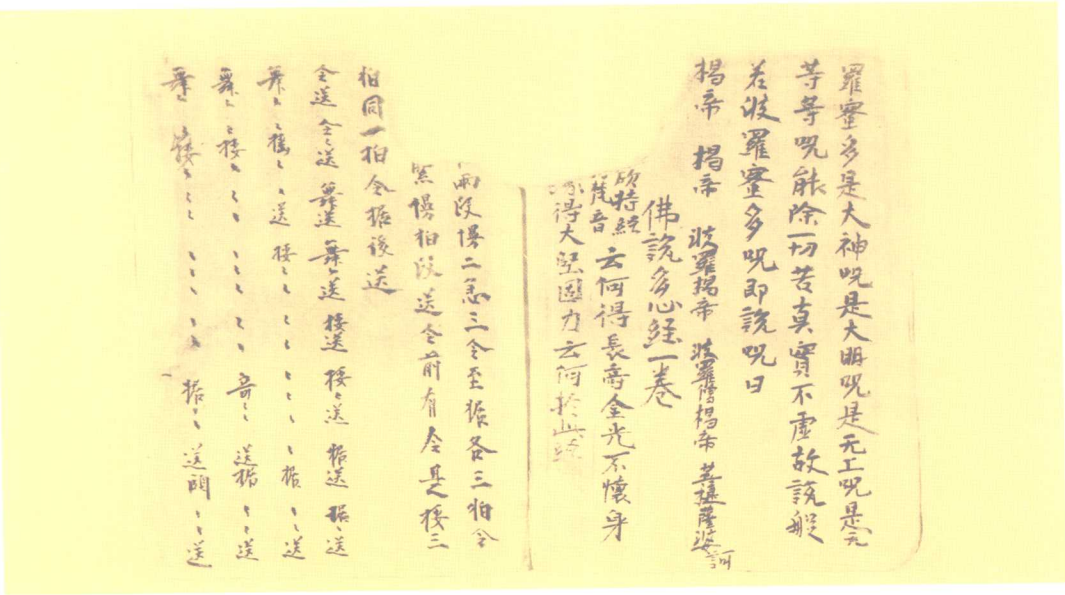
敦煌舞谱　P.3501—3



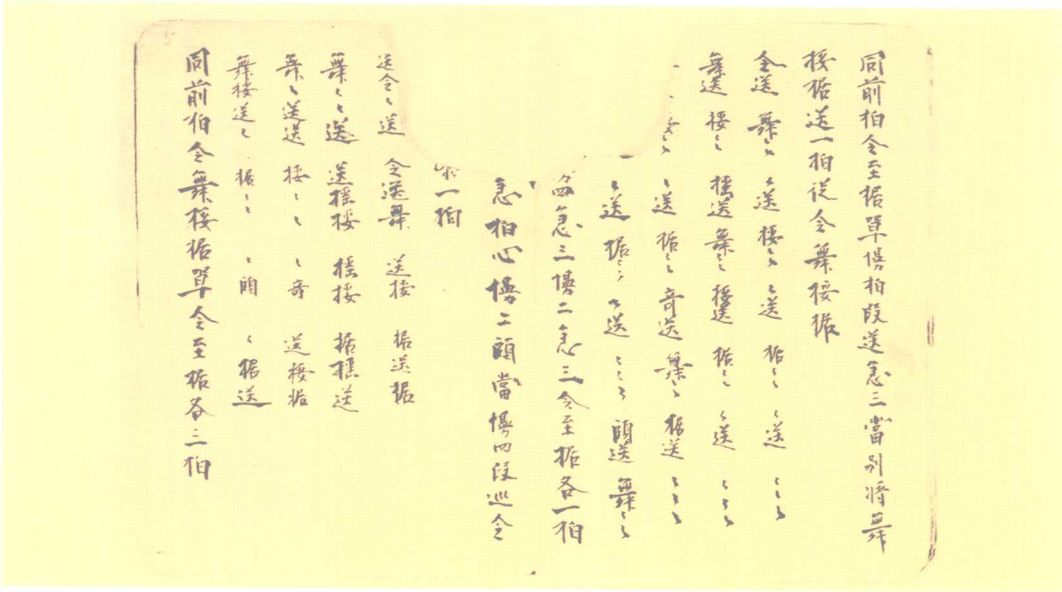
敦煌舞谱　P.3501—4



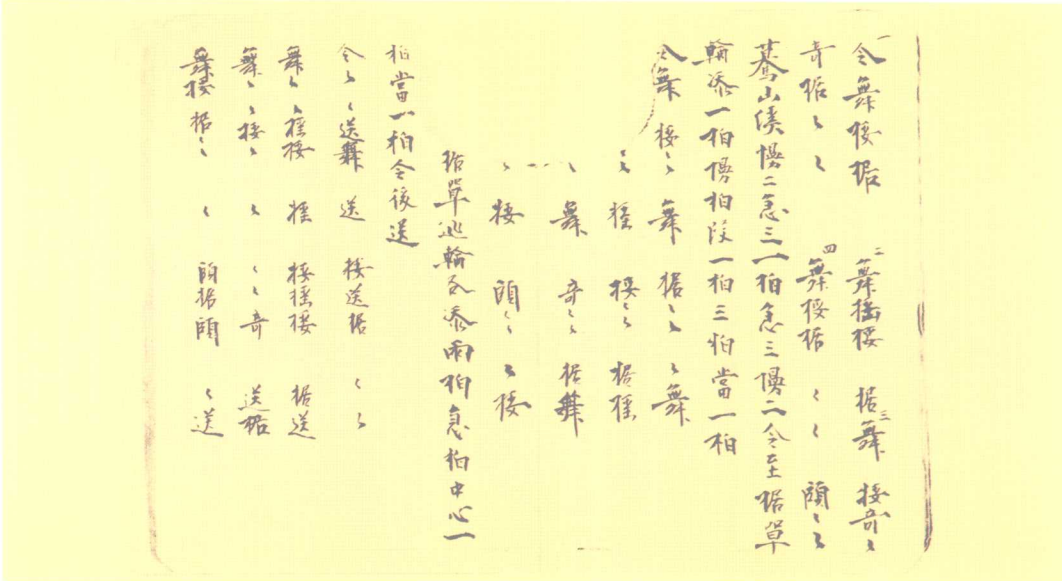
敦煌舞谱　P.3501—5



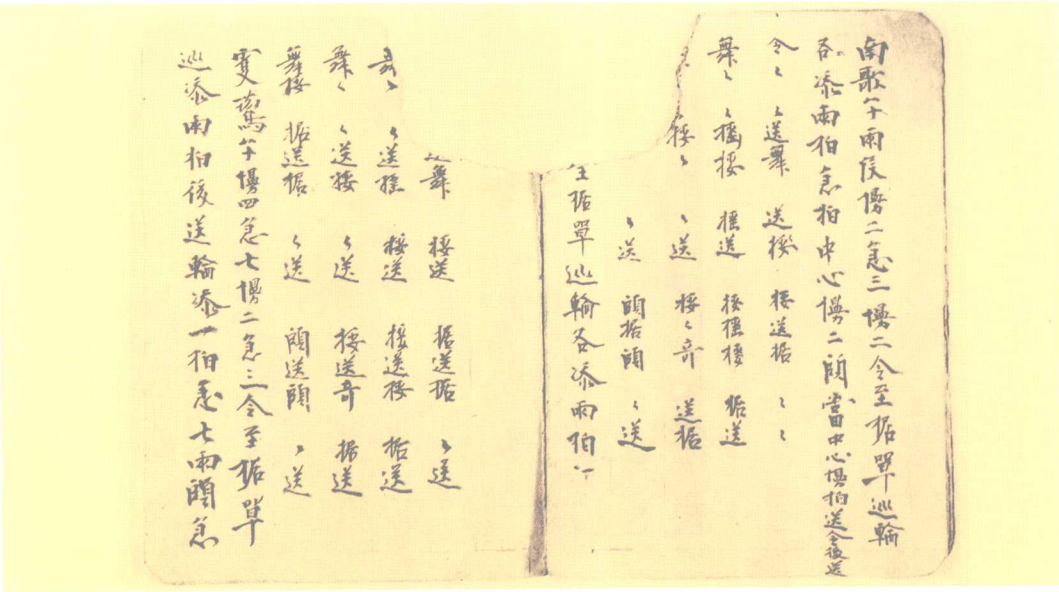
敦煌舞谱　S.5643-1



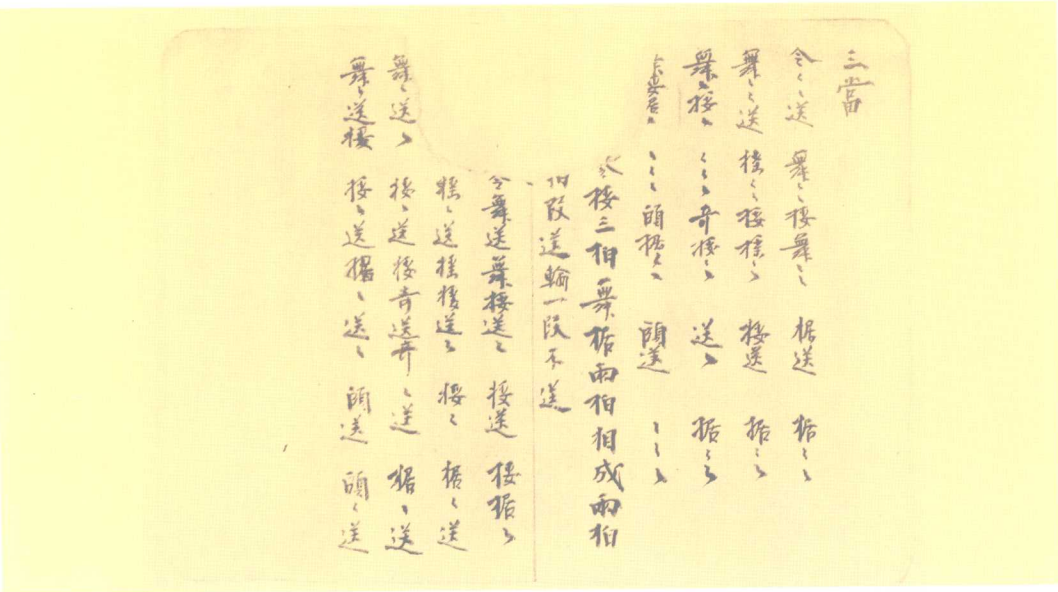
敦煌舞谱　S.5643–2



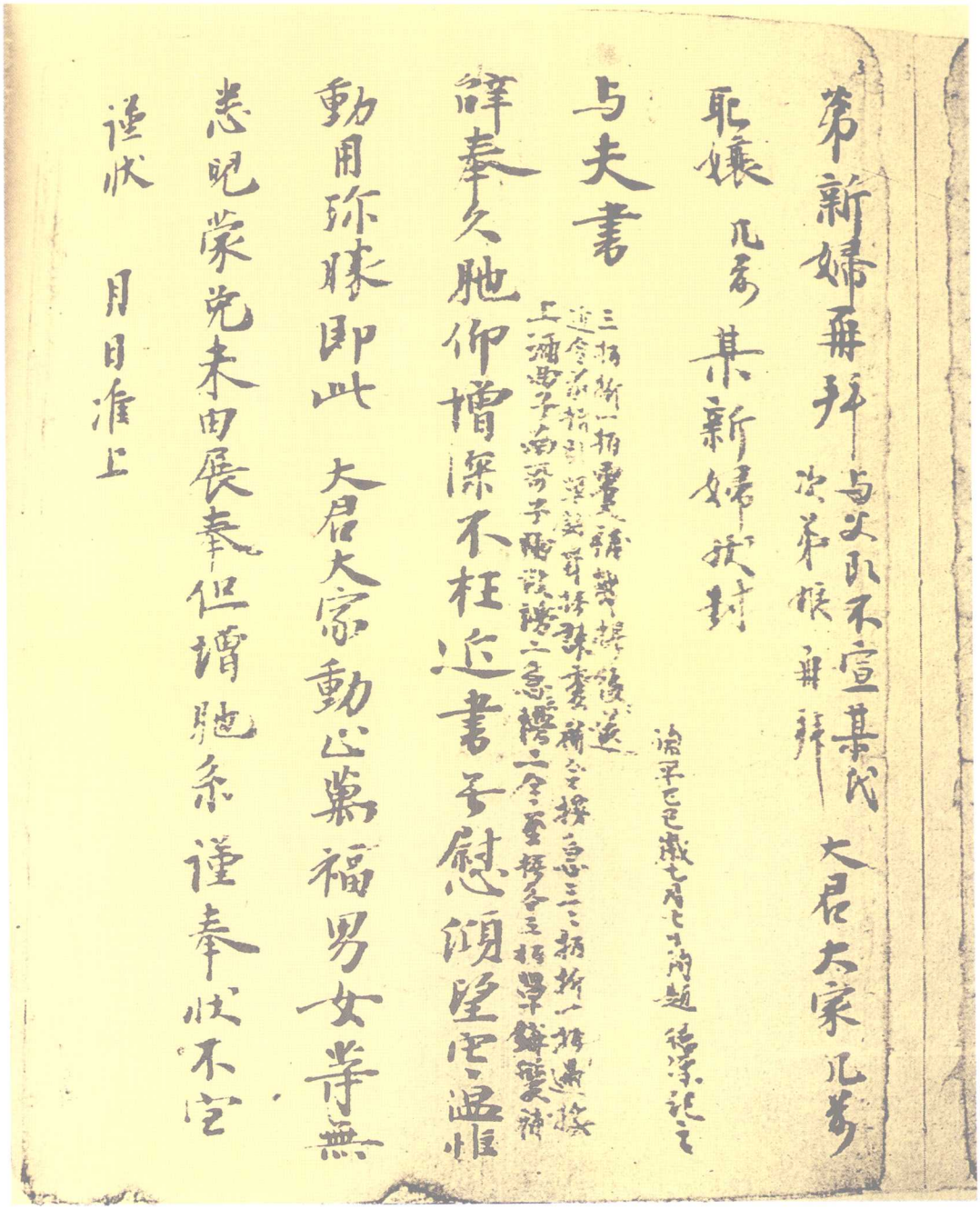
敦煌舞谱　S.5643–3



敦煌舞谱　S.5643-4



敦煌舞谱　S.5643-5



敦煌舞谱　S.5613　后梁开平三年南哥(歌)子舞谱序词　（909年）

古代的音乐机构和音乐教育

人类离不开音乐，而且物质条件越好，人们对文化生活的要求也就越高。相对而言，古代时期的敦煌是一个比较殷实而又富足的地方，这为艺术的发展奠定了良好的基础，加之中西文化的广泛交流和融合，在这里产生了极为深远的影响，不仅丰富了当地的音乐文化，同时也为古代音乐艺术的积淀、传承和发展发挥了非常重要的作用。

一个地方的艺术要得到良好的发展，首先要有一个良好的发展环境，不仅要有良好的物质条件、安定的社会秩序，还需要有一个良好的艺术氛围，当然，更重要的是要有一大批出类拔萃的艺术人才，敦煌古代时期的艺术之所以如此的繁荣发达，也正是基于这样一个基础之上。

古代音乐艺术的传播和发展，大致通过两种途径，一是专门的音乐机构，其中包括演出机构和教育机构，另一个就是民间的自由流传。古代时期的敦煌不仅有专门的音乐机构，而且民间的艺术发展更是如火如荼。在当时的官府和豪门贵族家中都拥有一定的音乐机构，专司音乐舞蹈的演出，供他们欣赏取乐，同时，这也是一种权利和地位的象征。据有关史料记载，不同的机构，不同的设置，有其不同的称谓，如官府中的音乐机构称其为乐府或教坊，军队中的音乐机构称其为乐营，贵族家中的音乐机构称其为家伎。当然，这不仅仅只是一个名称不同而已，更重要的是乐队的编制、乐器的使用以及所演出的形式和内容也不同。

关于敦煌古代时期的音乐发展情况，遗书中虽然只有片言只语，记述不详，但是，也不同程度地反映了一些这方面的情况，从一个侧面可以了解到一些古代音乐发展的情况。敦煌遗书P.3730是吐蕃统治时期沙州乐人请领赏物的一件文书，而且在其文末有都教授荣照的判词。文云："牒奉仙等虽沾乐人，八音未辨，常蒙抚恤，频受赏荣，突课差科，优矜至甚，在身所解，不敢欺隐。自恨德薄无能，不升褒鹿，数朝惶怖，希其重科，免有悚遗，却加重赏。奉仙等四人，弟子七人，中心

忻喜，贵荷非常。所赐赏劳，对何司取？请处分。谨牒。酉年正月口日奉仙等谨牒。”判词云：“检习博士卿卿、奉仙、君君、荣荣以上四人，各赏绢一疋；太平以下弟子七人，各赏布一疋，付榇司，依老宿商量判割，支给分付，廿日，荣照。”这份文书及判词，虽然只是一份赏赐文书，但其中包含的内容却非常丰富。文中对节目的内容，节目的质量，演出的效果，演员的演技，观众的感受都予以评价。

从这份文书中，还可以看出当时的演出大概有多少演奏人员参与，艺人的生活状况以及演出获取报酬的情况。同时，从这份文书中还反映了在当时的艺人中，已经有了等级差别，由于水平不同赏赐也有不同，充分体现了艺人的身份和地位。

除了民间的演出团体之外，古代时期军队中也设置了一定的演出机构，据记载，军队中的音乐机构称之为“乐营”，主要从事军乐的演出，为将士服务。乐营中的乐器配置多以鼓、角为主，因为这类乐器声音大传声悠远，具有一定的振奋作用，古代将这种音乐形式称之为“鼓吹乐”。当然，乐营中的演出并不是完全演出“鼓吹乐”，在和平时期也演出一些散乐和杂乐。所谓的散乐和杂乐，是指某一种专门音乐之外的音乐，这里所谓的散乐和杂乐，其中也包括民间音乐在内的其他音乐形式。

虽然说古代的军队中早已有了乐营，但是，至于什么时候敦煌本地的军队中也有了专门的音乐机构，没有明确的记载。据现有的资料可以证实，在唐代时期的归义军中已经有了专门的音乐机构，这在敦煌遗书中有了明确的记载。归义军是唐晚期至北宋前期以沙州为中心的汉人政权。大中五年（851年），唐朝在沙州设归义军，由于敦煌人张议潮功绩卓越，任命为首任节度使、十一州观察使，历史上称这个时期为归义军时期。遗书中记录了当时归义军乐营的一些情况，并且记录了当时的几任管理乐营的乐营使。晚唐至北宋时代沙州归义军乐营专司军乐及散乐，乐营中有乐营使和副乐营使，他们的职责就是总管乐营，下有都史承办庶务，营内专业人员统称音声人，亦简称音声。敦煌遗书中所记的乐营使，有张承奉时期的张怀惠（见P.4640），曹议金时期的张某（见P.3490），曹延恭时期的副乐营使阎某（1974年巴黎版《敦煌幡画和绘画解题目录》第74号绢画《延寿命经》供养人题记），曹延禄时期的李某（见P.4995）。这些乐营使掌管着当时的音乐机构，可以想见，他们为当地音乐的繁荣和发展作出了一定的贡献。虽然古代时期艺人的社会地位并不是很高，而这几位乐营使能够被一一记录在史册，可见他们当时的地位并

不低下。

所谓的乐营，实际上就是当时的专业艺术团体，由于有了这些专业团体的存在，必然拥有一大批才艺精湛的艺人，他们高超的艺术才能不仅为繁荣音乐艺术的发展，活跃当地群众的文化生活，鼓舞军营中将士的斗志发挥了重要作用，同时，对当地艺术人才的培养，推动艺术形式的创新，中西文化的广泛交流，传统文化的传承，以及历史文化的积淀都产生了深远的影响。任何时代，任何地方，都会有民间艺术的存在，然而，只有民间艺术的存在是不够的，因为民间艺术始终处于一种自由发展的状态，虽然在民间艺术中不乏传世之作，但真正的佳作还是非常有限，大多数民间作品得不到艺术上的升华。专业艺术团体的存在，不仅活跃了当地群众的文化生活，而且对当地文化艺术的创新和提高发挥了非常重要的作用。因此，从这个意义上说，归义军乐营的存在，对继承和传播古代音乐文化，尤其对敦煌本地音乐的发展和继承作出过历史性的重要贡献。

一般的地方军队乐营中，究竟是多少人的编制，这在遗书中没有明确的记载，只有榆林窟第12窟前室西壁墨书题记《斋粮记》中有“乐营石田奴三十余人□□年每载于榆林窟上烧香燃灯”之文，虽然这里所记载的不是乐营的编制情况，然而，从斋粮供给的具体数字推测，乐营的编制大约在三十多人，因为这是一个比较可靠的数字。莫高窟第156窟张议潮及夫人出行图中的乐舞表演，反映了归义军乐营的基本情况。《张议潮统军出行图》中在其最前面的是鼓号队，中间是乐舞队，张议潮夫人出行图中，前面是顶竿杂技表演，紧随其后的是乐舞表演，参加表演的人数共有三十多人，这与上述记载的基本情况大致相符。

据有关资料记载，归义军乐营使不仅掌管乐营中的演出，而且民间的音乐活动也受乐营的管理。敦煌写本P.2842，归义军乐营都史指派音声役务通知单，文云：“奉（？）处分：廿九日，毬场切要音声，不准常时，故须口净，应来师子水出零剑杂阳等，不得阙少一事。贴至，今月廿九日平明于毬场门前取齐。如不到者，官有重罚。其贴，立递相分付。如违，准上罚。五月廿八日，都史严□。”后附贴知人员十八名，其中二人有残缺，有十六个人名清晰可辨。文中还提到了“师子、水出、零剑、杂阳”等演出所需要带来的服饰和道具。据《敦煌学大辞典》中所释：“师子”即狮子、舞狮皮具；“水出”即水衣、水旗之类；“零剑”一作“铃剑”，《初学记》卷十五《杂乐》引梁元帝《纂要》云“百戏起秦汉，有……丸剑戏车”注：丸，一名铃，见《西京记》；杂阳，即李调元《剧话》所谓“凡出场所应有持

设、零杂，统谓‘砌末’”之属。音声表演之道具、陈设，当系音声人自备或交个人保管者，故需通知带齐，“不得阙少一事”。

从这件通知文书中可以看出，在当时除了专业的艺术团体外，在民间还活跃着一批民间艺人，是地方上的文艺骨干，他们各怀绝技，才艺精湛，每逢节日和重大庆典活动都要举行一定的演出活动。这种形式自古至今都有存在，民间艺人都是以自发的形式而组成，为活跃当地的文化生活发挥着重要作用。至于古代时期民间艺人的演出，是否要付给一定的报酬这似乎很难确定，因为文中有“如违，准上罚”，可见，这可能带有一定的强制性措施，看来无论是否情愿，都必须按时参加，而且不得有误，以此推断，这些参加表演者可能是一种义务行为。

音乐艺术的发展和传承，除了专业艺术团体的宣传和推广以及民间艺人的心传口授之外，更重要的是进行专门的音乐教育。音乐教育是一个非常重要的环节，只有通过广泛而长期的音乐教育，才能对一个地方的文化艺术发展产生深远的影响。敦煌古代时期的音乐艺术之所以如此繁荣，如此发达，这与当时的音乐艺术教育是分不开的。

在敦煌写本中，有关音乐教育的课本，这种现象在以往是很少见到的。敦煌遗书中有三个卷子，虽然是当时的识字课本，系音乐名词汇编，涉及古代许多乐器名称和乐器的演奏手法，以及声乐的发音方法等用字，是名副其实的音乐教科书。S.610《杂集时用要字壹仟叁佰言•音乐部》共集以下诸字：琵琶、筝、笛、箜篌、筚篥、欹、笙、笳、箫、钟、铃、磬、铎、埙、篪、击筑、弹担弦、剔、拨、拊、柏、琴、瑟、鼓角、吹羸、讚、咏、讽、诵、歌舞、叫嗄、谠、蔼、诃、噭。此件之纪年题记为开元十一年（723年）八月五日。P. 6208《新商略古今字样提其时要并行在正俗释》上卷音乐部集有以下诸字：琵琶、琴、瑟、箜篌、方响、铜钹、拍板、击筑。P. 2578《开蒙要训》集以下诸字：嚥（鹫）会嘉（加）宾、奏设会乐、酣（甘）畅饮酒、劝酌酬酲（程）、讽（风）诵吟咏（永）、吼唤纵（从）横、喧嚣歌舞（武）、闹动音声、琵琶鼓角、琴（吟）瑟（虱）箫（逍）筝（争）、箜（空）篌（侯）筚（必）篥、筑（竹）磬（庆）笛笙（生），编写年代为天成四年九月十八日。

这三种教科书中的音乐部，虽然不是非常系统的音乐教材，主要以识字为目的，但是，通过识字的过程可以了解到许多乐器的名称以及音乐中的常用术语，这对于普及音乐知识、提高人们的艺术素养有着非常重要的意义。由此可见，在古代

时期就能够编写出这样的教材已经是很不容易了，这足以证明古代时期对音乐教育的高度重视。

就教科书中的乐器名称而言，已经是非常系统，基本上全面地反映了古代时期的各种乐器，有些乐器在壁画中未曾出现过，而在教科书中却有其名，如瑟、击筑、欲等。在这些乐器中，有一些乐器的形制是非常明确的，也是可以见得到的，如瑟、击筑，而有一些乐器却是早已失传，至今不知为何物，如欲。所以，遗书中的音乐资料是壁画乐舞的一种补充，而且从中也可看出，教科书中的内容与实际使用是有所不同的。

总而言之，音乐教育是一个地方音乐普及和发展的重要环节，古代时期的音乐传播主要是通过民间的流传，而民间的流传基本上都是口头传播，这种传播形式比较简单，但是，在传播的过程中有很大的随意性，所以容易变异，民间音乐十唱九不同就是这种原因。因此，只有通过系统的音乐教育，才能对一个地方的音乐完整而有序地传播下来，并将一个时代的音乐完整地保存下来。敦煌音乐之所以能够保存得比较完整，不仅有当时的乐谱、舞谱，还有很多文字记载，更多的则是壁画中的图像资料。虽然在当时的情况下，还没有高科技的设备将声音录制下来，但是，能够用三种不同的方式将古代时期的音乐舞蹈记录下来，其历史价值不言而喻。

古代几位著名音乐家

一个地方的音乐艺术发展，最为突出的就是要有一些代表性的人物，这些代表性的人物就是具有很高造诣的音乐家，其中包括音乐理论家和音乐演奏家。虽然人数不是很多，但对一个地方所产生的影响却是非常深远而又广泛的，不仅在当时当地具有一定的影响，乃至对古代时期的音乐发展都具有一定的影响。

古代时期的敦煌人才辈出，曾经涌现出一大批造诣很深的文学艺术大家，如张芝、侯瑾、索靖、索阚弭、宋纤、郭瑀、令狐熙等，他们不仅在敦煌当地有名，而且在全国都是有名的大家，张芝和索靖都是中国书法史上的名家。音乐方面也是如此，在不同的朝代不同的时期，曾经出现过一批造诣很高的音乐家，由于他们技艺精湛，出类拔萃，不仅活跃了人们的精神文化生活，而且带动了地方音乐艺术的发展和提高，为古代时期敦煌音乐的繁荣，作出了突出的贡献。

由于艺术人才在当时的社会环境下社会地位不是很高，大多数人都生活在社会的底层，在人们的眼里，他们只不过是一般的歌伎、舞伎而已，因而很少引起人们的重视。因此，有一大批的艺术家都是默默无闻，没有留下他们的姓和名，只有极个别的几个人，在字里行间留下了他们的名字。

侯瑾，字子瑜，东汉敦煌人，著名音乐家、文学家。侯瑾年少时家境贫寒，加之父母早逝，孤贫无靠，只好寄居在叔叔家中。艰苦的生活环境磨炼了他坚强的性格和百折不挠的意志，而且很注意自己的品行修养，他“常以礼自牧，独处一房，如对严宾”。侯瑾生活在汉桓帝时期，由于他刻苦钻研，勤奋努力，学有所成，写下了《娇世论》等数十篇杂文，还著有《皇德传》30篇。《皇德传》记载了东汉光武至冲帝120年间的故事，另外，还有《迎宾难》等论著。他的文章格调高雅，语言精练，文笔流畅，在当时颇受读者喜爱。不仅如此，他还是一位多才多艺的艺术家，尤其是善弹古筝，而且技艺高超，在当时是很有影响的演奏家。他在音乐方面具有很高的造诣，对音乐的理解非常深刻，具有独到的见解和精辟的论述，最著名

的就是《筝赋》一文。这篇论述在古代时期就受到广泛的关注和高度的评价，所以《艺文类聚》和《太平御览》中，曾引用过这段精彩的论述。文中写到："于是急弦促柱，变调改曲，卑杀织妙，微声繁缛，散清商而流转兮，若将绝而复续。纷旷荡以繁演奏，邈遗世而越俗。若乃察其风采，练其声音，美哉荡乎，乐而不淫，虽怀思而不怨，似豳风之遗音。于是，雅曲既阕，郑卫仍脩，新声顺变妙弄优游，微风漂裔，冷气轻浮，感悲音而增叹，怆嚬悴而怀愁。若乃上感天地，下动鬼神，享祀祖宗，酬酢嘉宾，移风易俗，混同人伦，莫有尚于筝者矣。" 侯瑾的这篇《筝赋》，写出了当时乐工弹筝的高超技艺，把音律的轻重缓急，更张变调，微声繁缛，将绝复续，音域的旷荡超俗，音色的流转纤妙，写得惟妙惟肖，且有《豳风》《雅》曲之遗传，使听者"感悲音而增叹，怆嚬悴而怀愁"，可以"感天地"，"动鬼神"，是"祭祖祀，酬嘉宾"的绝妙音律。如此论述，入木三分，淋漓尽致，让人回味无穷，可谓与唐代白居易的《琵琶行》有异曲同工之妙。既是汉代辞赋中的佳作，又是描写古代音律的绝妙论述，令读者备感亲切，余音不绝。

侯瑾一生清贫，淡泊名利，潜心钻研，州郡曾多次召他做官，都被他断然拒绝。后来朝廷派人专程到敦煌请他进京做官，也被婉言谢绝。为了摆脱过多的干扰，他隐居深山，"覃思著述"，专心于学术。

索丞。在敦煌的历史上，索氏家族是敦煌地方上几代的名门望族，而且人才辈出影响很大。西晋时期的大书法家索靖就是最杰出的代表人物之一，在中国书法史上享有很高的声誉。在音乐方面，最有影响的人物就是索丞，他是一位弹筝高手，在当时的乐坛上是很有影响的人物。据北魏刘昞《敦煌实录》中的记载，索丞是一位弹筝的高手，在当时的乐坛上名声大振，他的演奏尤能传神，以情感人，悲者能催人泪下，喜者能使人欢欣鼓舞。由此可见他技艺之高超。

《敦煌实录》中云："索丞，宗伯夷成，善鼓筝，悲歌能使喜者堕泪，改调易讴能使戚者起舞，时人号曰'雍门调'。"这则文字后被《十六国春秋》《渊鉴类函》《太平御览》《乐书》等书反复抄引。由此可见，索丞在当时的音乐界具有很大的影响。关于"雍门调"究竟是一种什么样的音乐，现在已是无法知道了，然而，从文献的记载中，我们可以了解到是一首非常有感染力的佳作，尤其是通过索丞"改调易讴"的演奏方法，使其诠释得更加淋漓尽致。

另外，这首乐曲究竟产生于什么时代，何人所作，文献中都没有明确的记载，从目前所看到的史料中，还没有发现在前世出现过此曲，而人们最早知道的就是索

丞所演奏的曲子，据此判断，这首曲子的创作者最早或许就是出自索丞。

在历史的发展过程中，由于信息传递方式的不同，因而常常会造成一些混淆是非的现象，如《太平御览》《记篆渊海》中将“雍门调”又做“雍门周”，把二者混为一谈，由于历史的原因，以至于后来以讹传讹，倍加诠释，使其更加复杂化。其实，“雍门调”与“雍门周”是毫无关系的，完全出于一种讹传。如果确有“雍门周”一曲存在的话，那是另外完全不同的一个乐曲。所以，“雍门调”与“雍门周”应该是完全不同的两个曲调。

关于“雍门调”的创作起源，据文献记载，是源于传说中歌唱家韩娥在齐国雍门所咏唱的一首曲子。《列子·汤问》中云：“昔韩娥东之齐，匮粮，过雍门，鬻歌假食，既去而余音绕梁栎，三日不绝，左右以其人弗去。过逆旅，逆旅人辱之。韩娥因曼声哀哭，一里老幼悲愁，垂涕相对，三日不食，遽而追之。娥还，复为曼声长歌，一里老幼抃舞，弗能自禁，忘向之悲也。乃厚赂发之，故雍门之人至今善歌哭，仿娥之遗声。”由于有了这样一个美丽的传说，因而产生了一首美妙的乐曲。

令狐熙，字长熙，隋代敦煌人。他性格凝重，为人威严，且“有雅量”。平时在家中也沉默少语，显得很严肃。他不好结交朋友，凡是他结交的人，都是当时地方名士。令狐熙少年时就聪颖好学，成年后他“博览群书”，“尤明《三礼》，善骑射，颇知音律”。以通晓经典被选为吏部上士，不久便被任命为帅都督、辅国将军，后又转为夏官府都上士，而且都干得很出色，赢得了一定的声誉。后因母亲去世，奔丧而去官。他为其母服丧期满后，仍赴外地任职。但是，祸不单行，时间不长父亲又去世。这使他极度悲伤，邻居听到他的哭泣声没有一个不流泪的。居丧之后，朝廷下诏任命令狐熙为墨缞从事，还授职方下大夫。周武帝灭齐，令狐熙立有战功，并晋升仪国大将军，宣政元年（578年），又任同勋，后转吏部二曹中大夫。

令狐熙一生喜好音乐，虽然“颇知音律”，但只能是自娱自乐，文献中没有将他在音乐方面的贡献详细地记录下来。从史书的字里行间，我们能够感受到，他不仅是一位身兼要职的高官，同时也是一位精通音律的音乐家。

附　录

莫高窟历史年表

十六国	前凉张天锡三年（366年）——北凉永和七年（439年）
北　魏	太延五年（439年）——永熙三年（534年）
西　魏	大统元年（535年）——恭帝三年（556年）
北　周	宇文觉元年（557年）——大象二年（公元580年）
隋	开皇元年（581年）——义宁二年（公元618年）
唐	武德元年（618年）——天祐三年（公元906年） 初唐　武德元年（618年）——长安四年（公元704年） 盛唐　神龙元年（705年）——建中元年（公元780年） 吐蕃时代　（中唐）　建中二年（781年）——大中元年（847年） 晚唐　大中二年（848年）——天祐三年（906年）
五　代	后梁开平元年（907年）——后周显德六年（959年） 后梁　开平元年（907年）——龙德三年（923年） 后唐　同光元年（923年）——清泰三年（936年） 后晋　天福元年（936年）——开运三年（946年） 后汉　天福十二年（947年）——乾祐三年（950年） 后周　广顺元年（951年）——显德六年（959年）
宋	建隆元年（960年）——景祐二年（1035年）
西　夏	大庆元年（1036年）——宝义二年（1226年）
蒙古·元	成吉思汗二十二年（1227年）——至正二十八年（1368年）

莫高窟乐舞壁画洞窟编号

时　代	洞　窟　编　号	洞窟数
北　凉	272窟　275窟	2
北　魏	248窟　251窟　254窟　257窟　259窟　260窟　263窟　431窟　435窟　437窟	10
西　魏	249窟　285窟　288窟	3
北　周	290窟　294窟　296窟　297窟　298窟　299窟　301窟　428窟　430窟　438窟 439窟　442窟　461窟	13
隋	56窟　62窟　64窟　243窟　244窟　262窟　266窟　276窟　277窟　278窟 279窟　280窟　282窟　292窟　302窟　303窟　304窟　305窟　307窟　311窟 313窟　314窟　315窟　379窟　380窟　383窟　389窟　390窟　392窟　394窟 396窟　397窟　398窟　400窟　401窟　402窟　404窟　405窟　406窟　407窟 412窟　413窟　416窟　417窟　418窟　419窟　420窟　421窟　423窟　425窟 427窟　433窟	52
初　唐	57窟　68窟　71窟　77窟　202窟　205窟 209窟　220窟　242窟　283窟 321窟　322窟　329窟　331窟　334窟　335窟　338窟　340窟　341窟　34窟 372窟　375窟　386窟　448窟	24
盛　唐	33窟　39窟　44窟　45窟　65窟　66窟　83窟　91窟　103窟　113窟　116窟 117窟　118窟　120窟　121窟　122窟　124窟　126窟　129窟　148窟　162窟 164窟　166窟　170窟　171窟　172窟　176窟　180窟　188窟　194窟　199窟 208窟　216窟　217窟　218窟　225窟　320窟　345窟　353窟　384窟　387窟 444窟　445窟　446窟	44
中唐（吐蕃时期）	7窟　43窟　53窟　92窟　112窟　134窟　135窟　154窟　158窟　159窟 197窟　200窟　201窟　231窟　234窟　236窟　237窟　238窟　240窟　258窟 358窟　359窟　360窟　361窟　365窟　369窟　370窟　449窟　468窟　472窟	30
晚　唐	8窟　9窟　12窟　14窟　15窟　18窟　19窟　20窟　24窟　29窟 54窟　76窟　85窟　107窟　127窟　128窟　132窟　136窟　138窟　141窟 145窟　147窟　150窟　156窟　161窟　163窟　167窟　173窟　177窟　192窟 195窟　196窟　198窟　227窟　232窟　337窟　343窟	37
五　代	4窟　5窟　6窟　22窟　61窟　72窟　98窟　99窟　100窟　108窟 146窟　261窟　351窟	13
宋	25窟　55窟　152窟　256窟　452窟　454窟	6
西　夏	130窟　327窟　354窟　367窟	4
元	465窟	1

参考文献

西域美术（1—3），日本平凡社，1985年
中国石窟·敦煌莫高窟（1—5），敦煌研究院编，文物出版社，1981年
敦煌莫高窟内容总录，敦煌文物研究所编，文物出版社，1982年
敦煌研究文集，敦煌文物研究所编，甘肃人民出版社，1982年
唐代长安与西域文明，向达著，三联书店，1957年
敦煌遗书论文集，王重民著，中华书局，1984年
中印文化关系史论丛，季羡林，人民出版社，1957年
敦煌吐鲁番文书与丝绸之路，姜伯勤著，文物出版社，1994年
河西史研究，齐陈骏著，甘肃教育出版社，1990年
敦煌艺术叙录，谢稚柳著，上海出版公司，1957年
莫高窟年表，姜亮夫著，上海古籍出版社，1985年
太平御览，中华书局，1960年
敦煌学大辞典，季羡林主编，上海辞书出版社，1998年
敦煌莫高窟史研究，马德著，甘肃教育出版社，1995年
敦煌简史，张仲著，甘肃文化出版社，1995年
敦煌历史与莫高窟艺术研究，史苇湘著，甘肃教育出版社，2002年
中国美术全集·敦煌壁画，敦煌研究院，上海人民美术出版社，1988年
中国乐器图鉴，刘东升主编，人民音乐出版社，1995年
敦煌文学概况，颜廷亮主编，甘肃人民出版社，1993年
中国古代音乐史稿，杨荫浏著，音乐出版社，1964年
东亚乐器考，［日］林谦三著，人民音乐出版社，1962年

日本乐器法，[日] 三木稔著，人民音乐出版社，2000年
隋唐五代燕乐杂言歌辞研究，王昆吾著，中华书局，1996年
尔雅义疏，郝壹兹行，中国书店，1983年
孔子孟子荀子乐论，吉联抗译注，人民音乐出版社，1964年
儒佛道与传统文化，文史知识，中华书局，1990年
词与音乐关系研究，施议对，中国社会科学出版社，1985年
两汉论乐文字辑释，吉联抗译注，人民音乐出版社，1980年
唐代舞蹈，欧阳予倩主编，上海文艺出版社，1980年
日本音乐史，[日] 伊庭孝著，郎樱译，人民音乐出版社，1982年
敦煌历史与莫高窟研究，史苇湘著，甘肃教育出版社，2002年
中国戏曲通史，张庚、郭汉城主编，中国戏曲出版社，1981年
宋元明讲唱文学，叶德均著，古典文学出版社，1957年
《乐记》论辩，人民音乐出版社编，人民音乐出版社，1983年
嘉峪关酒泉魏晋十六国墓壁画，张宝玺编，甘肃人民美术出版社，2001年
敦煌变文论文集，周绍良、白化文编，上海古籍出版社，1982年
风俗通义校注，应劭撰，王利器校注，中华书局出版，1981年
中国音乐词典，《中国音乐词典》编辑部，人民音乐出版社，1985年
甲骨文编，中国社会科学院考古研究所编，中华书局出版，1985年
辞源，商务印书馆，1986年
二十五史，吉林人民出版社，1995年
诗经全译，金启华译注，江苏古籍出版社，1984年
简明中国古代史，张传玺主编，北京大学出版社，1991年
说文解字注，许慎撰，段玉裁注，上海古籍出版社，1981年

后　记

写这本书整整用了七年多的时间，七年来备尝艰辛，现在终于脱稿了，如释重负。

说到这本书的出版，首先说的是我很幸运，因为我是一个土生土长的敦煌人，生活在这片沃土上，使我从小就受到了艺术的熏陶，为我从事艺术事业奠定了良好的基础。如果没有这个有利的条件，或许这本书就写不出来。

大约在上个世纪的60年代，那时我刚上初中，就已学会了拉二胡，吹笛子，而且对音乐很感兴趣，尽管当时农村学校的条件非常有限，几乎没有什么音乐教育，也没有什么音乐资料，学音乐完全是靠自己摸索，但艰苦的条件并没有阻碍我的音乐爱好。对我来说，哪怕是一本小小的歌本都让我爱不释手，凡是见到与音乐有关的资料都会引起我的注意。

莫高窟是我经常去的一个地方，这是当地的一个习俗，每年的农历四月初八，人们都要习惯地去那里游赏礼佛，因为莫高窟在敦煌人心目中是非常神圣的地方。我去莫高窟也只是游玩而已，有时钻进洞窟看看壁画，观观佛像，其实什么也看不懂。据老人们说，在莫高窟钻观（就是钻洞子）可以大吉大利，所以，当地人形成了钻观的习俗。去的次数多了，看的时间久了，我发现壁画中还有很多的音乐舞蹈画面，尤其是对壁画中的乐器及演奏方法感到很好奇，引起了我的极大兴趣和关注。但是，由于当时历史知识浅薄，看这些东西也看不出来什么名堂，神秘莫测，难以理解，然而，这个印象却深深地印在我的脑海中。

1974年我终于有了一次机会，很幸运去西北师范大学艺术系就读，可以说这是我人生中的一个转折，在这个期间学到了一定的专业知识。一次，我的恩师卜锡文教授对我说："我最近去了敦煌，从莫高窟的壁画中看到了很多有关古代音乐舞蹈的图像，你毕业后如果能回到敦煌，有机会多去看看，可进行这方面的研究。"他的意思我是心领神会，完全明白，因为我对此并不陌生，早就耳闻目睹有所了解，

所以，可谓是不谋而合。

毕业后我毅然回到了敦煌，从此与莫高窟结下了不解之缘，由于当时条件便利，经常深入洞窟调查了解，详细记录，掌握了大量的第一手资料，并对壁画中的乐舞形式进行了初步的探讨研究。

20世纪80年代初，我写了第一篇关于敦煌乐舞研究的文章《敦煌壁画中的乐伎》，在《阳关》杂志上连续刊载。此后，我陆续写了数十篇文章在国内外刊物上发表，或敦煌学国际学术讨论会上交流，并引起了学术界的关注。

正是有了这样一个基础，我才着手撰写这本书，在整理以前文章的基础上，系统地进行分类研究。这本书共分为上下两部分，上编以壁画中的乐舞图像为主，下编以遗书文献中的资料为主。壁画中的乐舞形式都是通过图像反映的，而遗书中的乐舞资料，一部分是画在纸或绢上的乐舞画像，一部分是文字记录，还有一部分是古乐谱和舞谱。由此可见，敦煌乐舞资料主要有三种形式，即图像、文字、古谱，这三种形式具有一定的互补性，也是敦煌乐舞资料中最突出的一个特点。

敦煌乐舞是佛教的产物，没有莫高窟的存在也就没有敦煌乐舞的存在。正是由于这个原因，敦煌乐舞与其他写实性的乐舞资料有所不同，其中增添了很多的佛教色彩，只能说它是现实生活的折光反映，因而在某些方面增加了研究的难度。例如，药叉伎乐、骑象入胎伎乐等，这些形式不但在现实生活中没有，就是在壁画中也是极为少见，只是一种个别现象，所以很难分类，无法归类于某一种形式之中，如果将此单独列为一个类别，似乎过于凌乱，显然又不是很合适，所以只能作为一种特殊的形式对待。这也是敦煌乐舞分类中遇到的一些难题。

关于敦煌乐谱和舞谱，书中没有进行更深入的研究和释译，其主要原因正如文中所说，由于历史的变迁，这些古谱很早以前就已经中断了，而没有继续流传下来，尽管有一些蛛丝马迹，但犹如雾里看花，模糊不清，虽然有许多学者多次进行了解译，却依然是各抒己见，十译九不同，其结果都不能令人信服。可以说，无论是敦煌乐谱还是舞谱，都是特定时期的产物，现已失去了解译的基本条件，所以，至今仍然是一个难解之谜。

自公元366年算起，至今莫高窟已经历了一千六百多年，在这个漫长的历史过程中，莫高窟不同程度地遭受了人为的或自然的破坏，有些壁画的颜色严重蜕化和损失，致使一些壁画模糊不清，尤其是一些乐舞壁画更是残缺不全，因此造成了对

一些乐器的考证难度，如壁画中的筚篥和竖笛不仅形制相似，而且演奏姿态也非常的接近，若不仔细观察辨认往往就会混为一谈，而且这是一个经常遇到的问题。所以，有时为了查证一件乐器，不知要查阅多少相关的资料，还要多次去洞窟中实地考察认定，难度之大，可想而知。

这本书的编写主要体现了通俗性、资料性和可读性。中国有句俗语，百闻不如一见，所以书中使用了大量的图像资料。由于壁画中的乐舞图像数以千计，不可能全部使用，所以书中所使用的图像资料主要考虑了两方面的因素：一是具有一定的代表性；二是尽可能选择画面比较清楚完整的。将这些珍贵的资料提供给读者，使读者可以看到原有资料的真实情况。

无论文字描述的多么详细，都无法替代图像的直观性，因此，书中应用的图版，主要以壁画原图为主，由于有些资料比较重要，但原图已经模糊，只有个别的图使用了临摹品。另外，为了读者阅读方便，书中采取图文混排的形式，但也造成了版式设计上的一些困难，加之写作和排版是由作者一起完成的， 版式结构还存在着一定的不足和缺陷。

书中的部分乐舞图像，使用了敦煌研究院编辑出版的《中国敦煌壁画全集》《敦煌莫高窟》等书刊中的资料，在此予以说明。

敦煌乐舞的内容非常广泛，牵涉到音乐图像学、音乐考古学以及民族、宗教、地理、文化等诸多方面，它不仅是敦煌学中非常重要的一个学科，而且对研究中国古代音乐文化以及中西文化的交流和融合都有着极为重要的意义。从这个意义上说，深入研究敦煌音乐文化，对了解中国的传统文化同样有着非常重要的意义。

这本书的出版得到了杨瑞敏同志的大力支持，在此深表谢意。

由于学识有限，书中疏漏之处在所难免，望读者不吝赐教，提出宝贵意见。